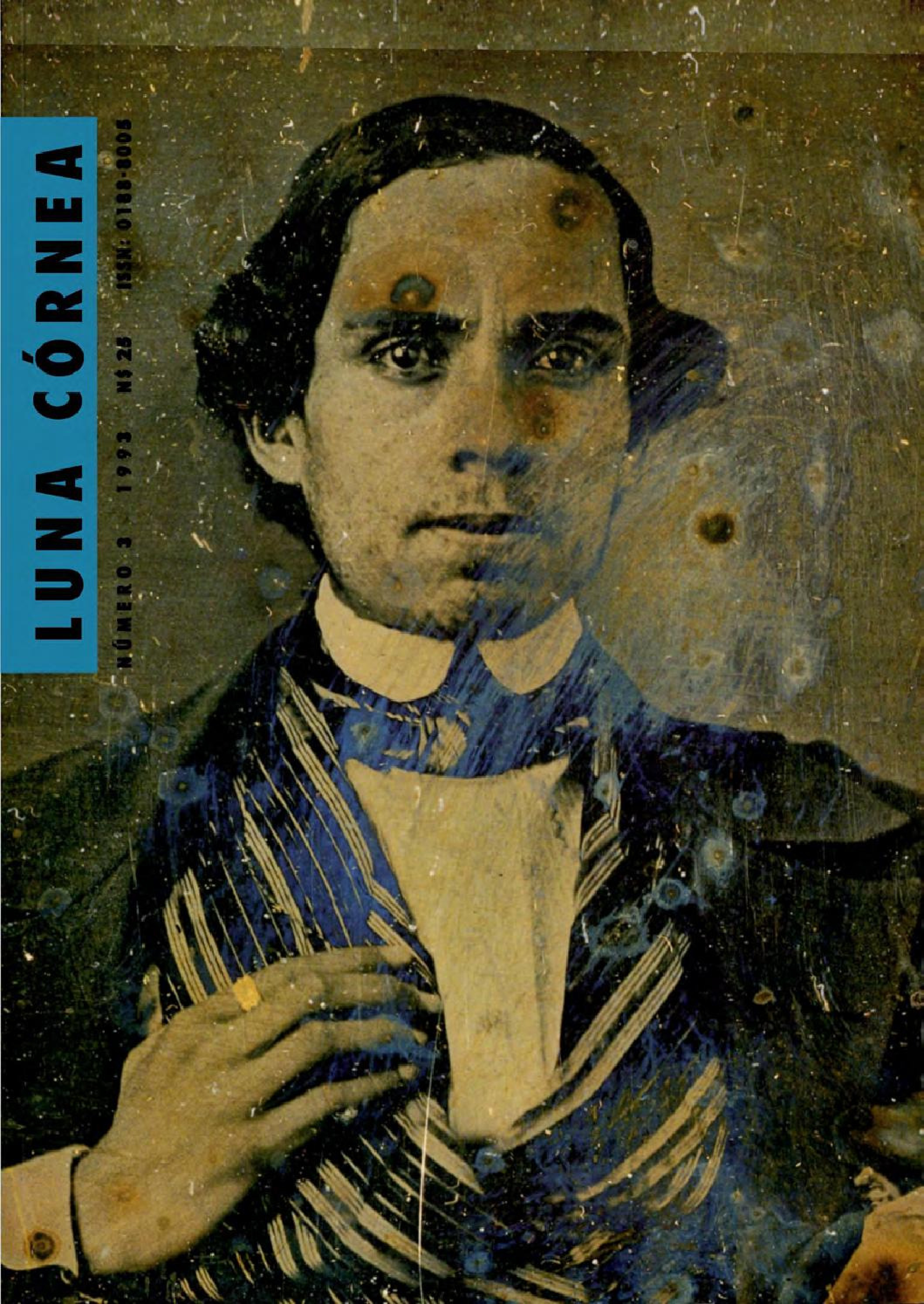
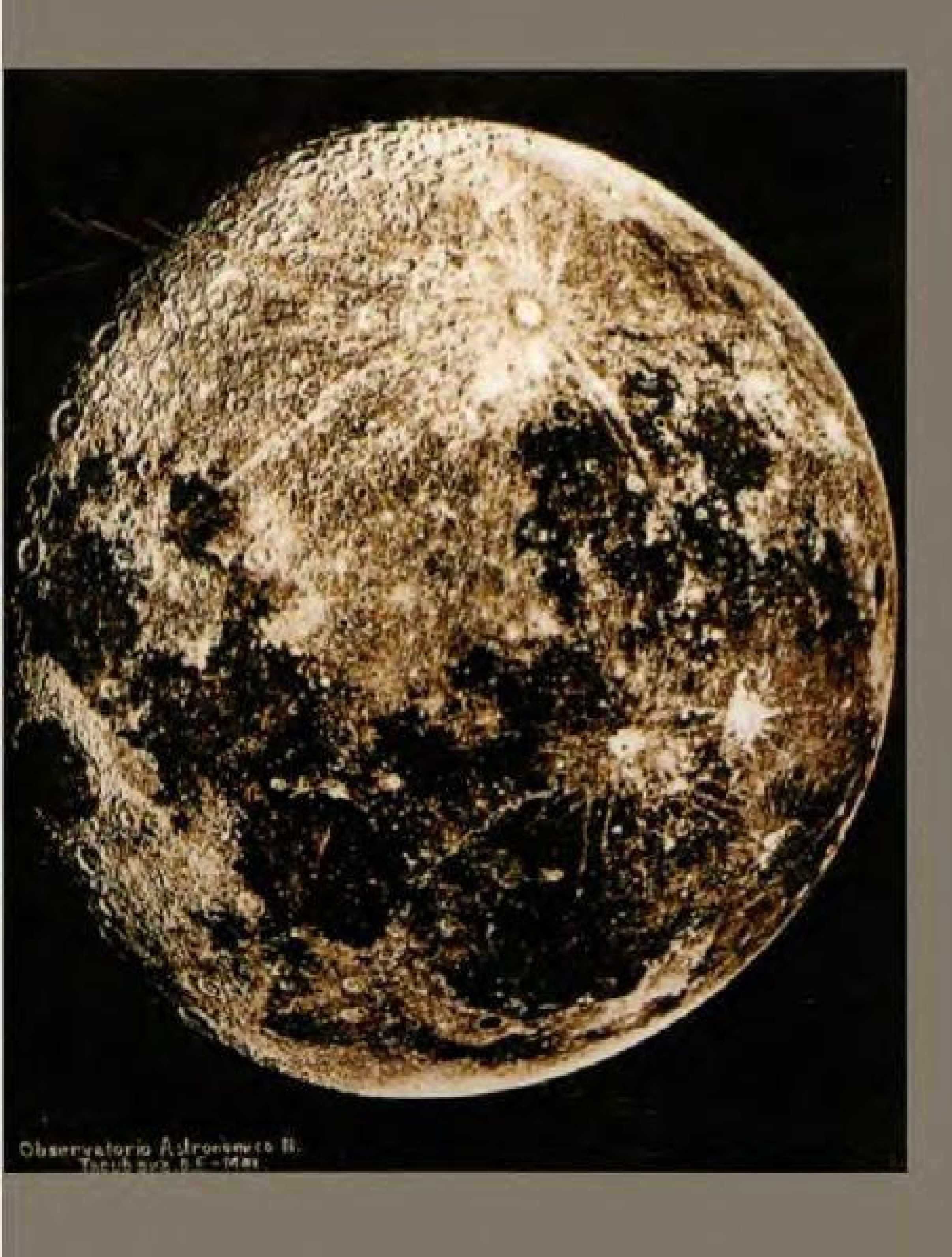

LUNA CÓRNEA
NÚMERO 3 1993 N$ 25 ISSN: 0188-8005


Observatorio Astronomico N.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.

Era el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955).

CONSEJO NACIONAL

PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente: Rafael Tovar y de Teresa.

LUNA CÓRNEA

Dirección: *Pablo Ortiz Monasterio.*

Edición: *Patricia Gola.*

Diseño: *Rogelio H. Rangel.*

Producción editorial: *Yolanda Andrade, Agustín Estrada, Jorge Lépez, Antonio Sierra, Fidelia Castelán.*

***Luna Córnea** es una revista editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores.*

La revista se reserva el derecho de modificar los títulos de los artículos.

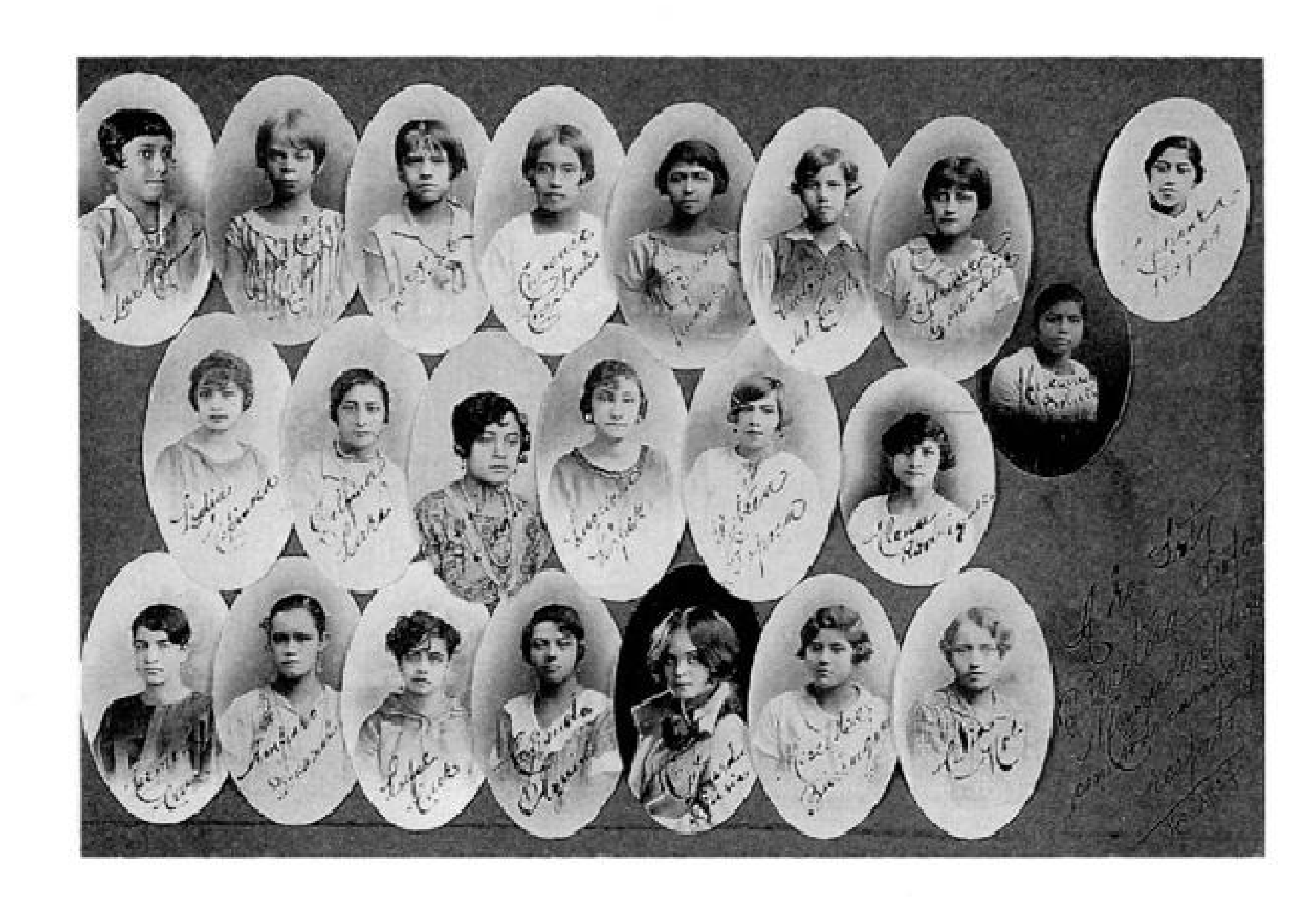
Oficinas: Centro Cultural Helénico.

Av. Revolución 1500, México 01020, D.F.

Licitud de título: 6766, de contenido: 7277

ISSN: 0188 - 8005

Í N D



Anónimo. *Graduados*, 1927.
(Col. Adolfo Patiño).

I C E



el retrato

PORTADA: Detalle de un daguerrotipo anónimo. México, ca. 1840.
CONTRAPORTADA: Francisco Toledo, *Autorretrato*. Polaroid, 1993.



LA MÁSCARA ES EL SENTIDO

Roland Barthes

Roland Barthes (1915-1980). Semiólogo, mitólogo y crítico literario. Autor de *El placer del texto*, *Mitologías* y *Fragmentos de un discurso amoroso*, entre otros libros. *La cámara lúcida*, su última obra, es un parteaguas en la historia de la teoría fotográfica.

Puesto que toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara. Es la palabra que emplea Calvino para designar lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia. Así ocurre con el retrato de William Casby, fotografiado por Richard Avedon: la esencia de la esclavitud se encuentra aquí al desnudo: la máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo). Es por ello que los grandes retratistas son grandes mitólogos: Nadar (la burguesía francesa), Sander (los alemanes de la Alemania pre-nazi), Avedon (la *high-class* neoyorquina)

De *La cámara lúcida*.

◂ **Richard Avedon.**
William Casby, nacido esclavo.
Louisiana, 1963.




Richard Avedon. *Jacob Israel Avedon*, padre del fotógrafo, en 1972 y 1973.

Richard Avedon (1923). Nace en Nueva York. Fotógrafo de las revistas *Harper's Bazaar* y *Vogue*, Avedon es conocido por el estilo novedoso que aporta a la fotografía de moda y es también célebre por sus retratos de políticos, escritores y actores. Acaba de publicarse en Nueva York el libro *Una autobiografía. Richard Avedon* (1993), que incluye fotos de famosos, reportajes gráficos, retratos íntimos y crónicas de la vida cotidiana. Esta autobiografía no es cronológica. A decir de Avedon: "Nadie vive así la vida".



An Autobiography, libro de **Richard Avedon**, 1993.

UNAS PALABRAS SOBRE EL RETRATO

Richard Avedon

Un retrato fotográfico es una foto de alguien que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento forma parte de la foto tanto como lo que lleva puesto o la manera en que se ve. Está involucrado en lo que está pasando, y tiene un cierto poder real sobre el resultado.

Lisette Model me dijo que sentía que estas fotografías de mi padre eran "actuaciones", y yo pienso lo mismo. Todos actuamos. Es lo que hacemos continuamente, de una manera no intencional ni deliberada. Es una forma de hablar de nosotros mismos con la esperanza de ser reconocidos como lo que querríamos ser. Confío en las actuaciones. Desecharlas no te acerca necesariamente a nada. La manera en que alguien que está siendo fotografiado se presenta ante la cámara y el efecto de la respuesta del fotógrafo en relación a esa presencia es de lo que se trata al hacer un retrato.

En esta situación, el hecho era complicado y se vio enriquecido porque yo estaba usando con mi propio padre todo lo que había aprendido fotografiando a desconocidos. Él era leal a la forma en que quería ser visto; yo a la forma en que lo veía, lo que estaba relacionado no sólo con mis sentimientos hacia mi padre, sino con mis sentimientos sobre lo que es ser cualquiera. Al principio, él accedió simplemente a que yo lo fotografiara, pero pienso que después de un tiempo comenzó a *querer* que lo hiciera. Comenzó a confiar en eso, y yo también, porque era la forma que los dos teníamos de forzarnos mutuamente a reconocer lo que éramos. Durante los últimos años de su vida lo fotografié muchas veces, pero no miré realmente las fotografías sino hasta después de su muerte. Ellas me parecen ahora, fuera del contexto de aquella época, completamente independientes de la experiencia de tomarlas. Existen por sí mismas. Lo que sea que haya pasado entre nosotros fue importante para nosotros, pero no lo es para las fotografías. Lo que está allí es autónomo y, de alguna extraña manera, está libre de nosotros dos.

Nueva York, 14 de junio de 1974.

JULIA MARGARET CAMERON

Virginia Woolf

Virgina Woolf (1882-1941), descendiente directa de Julia Margaret Cameron, es una de las mayores prosistas del siglo XX. Autora de obras como *Las olas, Orlando* y *Al faro,* la escritora retrata en esta evocación el carácter excéntrico de la fotógrafa, sus pasiones y vicisitudes, pero también el trasfondo de la fotografía victoriana y su propia experiencia en el arte de la fotografía.



Man Ray.
Virginia Woolf, 1935.

Julia Margaret Cameron, la tercera hija de James Pattle del Servicio Civil Bengalí, nació el 11 de junio de 1815. Su padre era un caballero de señalada pero dudosa reputación, quien después de vivir una vida revoltosa y de ganarse el título de "el más grande mentiroso de la India", bebió finalmente hasta morir y fue consignado en un barril de ron para esperar su embarco a Inglaterra. El barril fue puesto junto a la puerta del cuarto de la viuda. A medianoche oyó una explosión violenta, salió corriendo y encontró a su marido, quien había hecho saltar la tapa de su ataúd, erguido, amenazándola de muerte como lo había hecho en vida. "El *shock* la hizo desvariar, pobrecita, y murió loca. Es el padre de la señorita Ethel Smyth el que cuenta la historia (en *Impressions that Remained*), y continúa diciendo que, después de que "Jim Llamarada" fue clavado de nuevo y embarcado, los marineros se bebieron el licor en el que el cuerpo había sido preservado, "y, por Júpiter, el ron se derramó, ardió en llamas e incendió el barco. Y mientras trataban de apagar el fuego, el barco se precipitó hacia una roca, explotó y fue arrastrado hacia la playa justo abajo de Hooghly. ¿Y qué creen que dijeron los marineros? '¡Que ese Pattle era tan bribón que el diablo no quiso que abandonara la India!'".

Su hija heredó esa vena de vitalidad indomable. Si su padre era famoso por sus mentiras, la señora Cameron tenía el don de una lengua ardiente y una conducta pintoresca que han quedado impresas en las reposadas páginas de la biografía victoriana. Pero fue de su

Julia Margaret Cameron fotografiada por su hijo, 1870. ►



madre, se presume, que heredó el amor por la belleza y el desprecio por las frías y formales convenciones de la sociedad inglesa. Pues la sensible dama a la que la visión del cuerpo de su marido había matado, era francesa de nacimiento. Era la hija de Chevalier Antoine de l'Étang, uno de los pajes de María Antonieta, que había estado en prisión con la reina hasta su muerte y que fue salvado de la guillotina sólo a cuasa de su propia juventud. Fue enviado al exilio a la India con su mujer, quien había sido una de las damas de la reina, y es en Ghazipur, con una miniatura que le dio María Antonieta colgando sobre su pecho, que yace enterrado.



Pero los de l'Étang trajeron de Francia un regalo de mayor valor que la miniatura de la desdichada reina. La vieja Madame de l'Étang era extremadamente bella. Su hija, la señora Pattle, era encantadora. Seis de las siete hijas de la señora Pattle eran aún más encantadoras que ella. "Lady Eastnor es una de las más bellas mujeres que jamás se haya visto en el país", escribió Henry Greville de la más joven, Virginia. Ella padeció el destino común de la temprana belleza victoriana: fue acosada en las calles, celebrada en odas e incluso fue el tema de un artículo en *Punch* debido a Thackeray, "A propósito de una bella dama". No importaba que las hermanas hubieran sido criadas por su abuela francesa más de acuerdo con la tradición familiar que en el amor por los libros, "Ellas eran artísticas hasta la yema de los dedos, con aprecio —casi podría llamarse culto— por la belleza". En la India sus conquistas fueron muchas y, cuando se casaron y se establecieron en Inglaterra, tuvieron la habilidad de crear en torno suyo, ya fuera en Freshwater o en Little Holland House, una sociedad propia ("Pattledom", fue bautizada por Sir Henry Taylor), donde podían arreglar y tapizar, echar abajo y construir, y seguir viviendo de una manera arbitraria y aventurera que los pintores y escritores, y aún los serios hombres de negocios encontraban muy de su agrado. "Little Holland House, donde vivía el señor Watts, era para mí un paraíso", escribió Ellen Terry; "allí sólo se permitía la entrada a las cosas hermosas. Todas las mujeres eran agraciadas, y todos los hombres talentosos". Allí, en las muchas habitaciones de la vieja casa de Dower, la señora Prinsep alojaba a Watts y a Burne Jones y recibía a numerosos amigos, entre árboles y prados que parecían estar en medio del campo, aunque el tránsito de Hyde Park Corner estaba sólo a dos millas de distancia. Cualquiera fuese la cosa que emprendían, fuera en pro de la religión o de la amistad, era hecha de manera entusiasta.

¿La habitación era demasiado oscura para un amigo? La señora Cameron mandaba inmediatamente abrir una ventana para que entrara el sol. ¿Estaba el sobrepelliz del Reverendo C. Beanlands apenas pasablemente limpio? La señora Prinsep organizaba una lavandería en su propia casa y lavaba toda la ropa del clérigo de St. Michael a su propia costa. Luego, cuando sus allegados intervenían y le imploraban que controlara sus extravagancias, ella hacía un gesto afirmativo con la cabeza con sus blancos y coquetos rizos en señal de obediencia, daba un suspiro de alivio ni bien los consejeros la abandonaban y volaba al escritorio para despachar a sus hermanas telegrama tras telegrama describiendo la visita. "Ciertamente, nadie podía refrenar a los

▲ **Julia Margaret Cameron**. *El monje sucio, Lord Alfred Tennyson,* 1867.

Pattle sino ellos mismos", dice Lady Troubridge. Cierta vez, sin embargo, se supo que el gentil señor Watts montó en cólera. Encontró a dos pequeñas, las nietas de la señora Prinsep, gritándose una a la otra con los oídos tapados de manera que no podían oír otras voces, salvo las propias. Entonces les dio una charla sobre la obstinación, un vicio que, dijo, habían heredado de su antepasada francesa, Madame de l'Étang. "Crecerán siendo mujeres autoritarias", les dijo, "si no se cuidan". ¿Acaso no cargan con un antepasado que hizo saltar la tapa de su ataúd?

Ciertamente Julia Margaret Cameron se había convertido en una mujer imperiosa; pero carecía de la belleza de sus hermanas. En el trío en el que, se decía, Lady Somers era la Belleza y la señora Prinsep el Brío, la señora Cameron era indudablemente el Talento.

"Ella parecía reunir en sí misma todas las cualidades de una familia notable", escribía la señora Watts, "presentándolas en una forma doblemente destilada. Doblaba la generosidad de la más generosa de las hermanas y la impulsividad de la más impulsiva. Si ellas eran entusiastas, ella lo era el doble; si eran persuasivas, ella era invencible. Tenía ojos extraordinariamente bellos, que centellaban como sus frases, y que se volvían más suaves y tiernos si estaba conmovida..." Pero para una niña, ella era una aparición aterradora: "baja y llenita, sin nada de la gracia ni de la belleza de los Pattle, aunque con un porcentaje mayor de obstinación y de energía apasionada. Vestida con ropas oscuras, manchada con los químicos de su fotografía (y oliendo también a ellos), con un rostro ávido y redondo y una voz fuerte, un poco dura, y sin embargo, de alguna manera, apremiante e incluso encantadora", salía precipitadamente del estudio en Dimbola, ajustaba pesadas alas de cisnes a los hombros de los niños y les ordenaba



Julia Margaret Cameron.
Romeo y Julieta, 1867.

permanecer quietos y actuar la parte de los Ángeles de la Navidad apoyados en los baluartes del Firmamento.

Pero la fotografía y las alas de cisne todavía no se vislumbraban. Durante muchos años su energía y sus poderes creativos fueron dirigidos a la vida familiar y a los deberes sociales. En 1838 se casó con



Julia Margaret Cameron.
Estudio de Beatrice, 1866.

un hombre muy distinguido, Charles Hay Cameron, "jurista benthamita y filósofo de gran erudición y capacidad", que desempeñó el cargo, previamente ocupado por Lord Macaulay, de cuarto Miembro del Consejo en Calcuta. En ausencia de la esposa del Gobernador General, la señora Cameron estaba a la cabeza de la sociedad europea de la India, y era esto, en opinión de Sir Henry Taylor, lo que avivaba su desprecio por las maneras mundanas cuando regresaron a Inglaterra. En todo caso, tenía poco respeto por las convenciones de Putney. Llamaba a su mayordomo perentoriamente "Señor". Vestía batas de un terciopelo rojo subido, caminaba con sus amigos revolviendo una taza de té al andar, camino a la estación de trenes, en tiempos de un calor estival. No había excentricidad que no se permitiera en nombre de ellos, ni sacrificio que no hiciera para procurarse algunos minutos más de su compañía. Sir Henry y Lady Taylor padecieron la furia extrema de su afecto. Chales hindúes, brazaletes de turquesas, carpetas incrustadas, elefantes de marfil, "etc.", llovían sobre sus cabezas. Les prodigaba cartas de seis hojas de largo "todo sobre nosotros". Desairada por un momento, "le dijo a Alice (Lady Taylor) que antes de que acabara el año la querría como a una hermana", y antes de que acabara el año Lady Taylor difícilmente podía imaginar lo que sería la vida sin la señora Cameron. Los Taylor la amaban; Aubrey de Vere la amaba; Lady Monteagle la amaba; e "incluso Lord Monteagle, a quien no le gusta ninguna otra excentricidad, siente aprecio por ella". Era imposible, pensaban, no amar a esa mujer "genial, ardiente y generosa", que tenía "una capacidad de amar en un grado nunca superado por nadie y una misma determinación de ser amada". Si era imposible rechazar su afecto, era aún más peligroso rechazar sus chales. Amenazaba con quemarlos o, si el obsequio era regresado, lo vendía y compraba con las ganancias un costoso sofá para inválidos que regalaba al Hospital de Incurables Putney con una inscripción que decía, para gran sorpresa de Lady Taylor, cuando se topaba casualmente con él, que se trataba de un obsequio de la propia Lady Taylor. Era mejor, en definitiva, doblegarse y conformarse con el chal.

Mientras tanto, ella buscaba una expresión más permanente de sus abundantes energías en la literatura. Traducía del alemán, escribía poesía y avanzó lo suficiente en una novela como para poner a Sir Henry Taylor bastante nervioso: no fuera que lo instara a leerla toda. Volumen tras volumen fue despachado por correo. Escribía cartas hasta que el cartero se iba, y luego comenzaba las posdatas. Mandaba al jardinero en busca del cartero, al hijo del jardinero tras el jardinero, haciendo que el burro galopara todo el camino a Yarmouth en pos del hijo del jardinero. Sentada en la Estación Wandsworth escribía página tras página a Alfred Tennyson hasta que, "cuando ya estaba cerrando tu carta me llegó el silbido del tren y luego el vociferar de los maleteros con la amenaza de que el tren no me esperaría", por lo que tuvo que deslizar el documento en manos extrañas y correr escaleras abajo. Todos los días le escribía a Henry Taylor, y todos los días él le respondía.

Muy poco queda de esta enorme locuacidad cotidiana. La era victoriana mató el arte de escribir cartas por gentileza: era simplemente demasiado fácil recibir el correo. Una dama sentada en su escritorio hace cien años tenía ante sí no sólo ciertos ideales de lógica y reserva, sino también sabía que una carta que costaba tanto dinero enviar y que entusiasmaba tanto recibir era digna de tiempo y de esfuerzo. Con Ruskin y Carlyle en el poder, un correo barato, un



Julia Margaret Cameron.
Paz, Amor y Fe, 1868.

jardinero, el hijo del jardinero y un burro al galope para atrapar el desbordamiento de inspiración, la reserva era innecesaria y la emoción daba, quizá, más crédito a la dama que el sentido común. Así, sumergirnos en las cartas privadas de la era victoriana es estar inmersos en las alegrías y en las penas de familias enormes, es compartir sus tosferinas, resfríos y desventuras, día a día, en verdad hora tras hora. El grado de afecto familiar era muy alto. La enfermedad provocaba una lluvia de preguntas y ternezas. Se observaba el tiempo ansiosamente para ver si Richard se mojaría en Cheltenham o si Jane agarraría un catarro en Broadstairs. Las fechorías por parte de las institutrices, los cocineros y los doctores ("incurrió en un descuido culpable, en profunda ignorancia", la señora Cameron diría del médico familiar) eran detallados profusamente y el más mínimo alejamiento de la moral familiar era puesto de relieve escrupulosamente y comunicado con locuacidad.

Las cartas de la señora Cameron se formaron según este modelo; ella aconsejaba, exhortaba e inquiría por la salud de la querida Emily con soltura, pero sus corresponsales eran con frecuencia hombres de genio exaltado a quienes ella podía expresar el lado más romántico de su naturaleza. Con Tennyson discurría sobre la belleza de la señora Hambro, "traviesa y agraciada como una gatita y con la forma y

la mirada de un antílope.... Su complexión (o más bien su piel) es perfecta, como la hoja de "esa flor consumada", la magnolia —una flor, pienso, tan misteriosa en su belleza como si fuera la única cosa inmaculada e incorrupta que quedara del jardín del Edén.... Nosotros teníamos un árbol de magnolia común en nuestro jardín de Sheen, y en las calladas noches de verano la luna iluminaba aquellos ricos floreros maduros, y despedían un aroma que hacía que el alma desfalleciera en esa sensación del lujo del mundo de las flores". A partir de frases como éstas, es fácil intuir por qué Sir Henry Taylor veía la perspectiva de leer su novela con terror. "Su genio (del que está bien dotada) es demasiado profuso y redundante, no distingue entre lo afortunado y lo desafortunado", escribió. "Vive de superlativos como si fuera su pan de cada día".

Pero el apogeo de la carrera de la señora Cameron estaba a un paso. En 1860, los Cameron compraron dos o tres casitas cubiertas de rosas en Freshwater, las administraron juntos y les anexaron algunas cabañas para dar cabida al desbordamiento de su hospitalidad. Porque en Dimbola —tomaron el nombre de la propiedad del señor Cameron en Ceilán— todo el mundo era bienvenido. "Las convenciones no tenían lugar allí". La señora Cameron era capaz de invitar a almorzar a una familia que había conocido en el vapor sin preguntarles su nombre, o invitar a pasar a un turista sin sombrero a quien había conocido en el acantilado para que escogiera un sombrero él mismo, o adoptar a una mendiga irlandesa y enviar a su hija a la escuela junto con sus propios hijos. "¿Qué será de ella?", se preguntaba Henry Taylor, pero se consolaba a sí mismo con la reflexión de que aunque Julia Cameron y sus hermanas "tienen más de esperanza que de sensatez", "la humanidad es en ellas más fuerte que el sentimentalismo", y generalmente llevaban a buen fin sus excéntricas empresas. De hecho la hija de la pordiosera se convirtió en una hermosa mujer, pasó a ser la doncella de la señora, posó para un retrato, el hijo de un hombre rico la pidió en matrimonio, ocupó esta posición con dignidad y eficacia, y en 1878 gozaba de un ingreso de dos mil cuatrocientas libras al año. Poco a poco la villa tomó forma y color bajo las manos de la señora Cameron. Se construyó un pequeño teatro donde los jóvenes actuaban. Cuando las noches eran agradables iban a lo de los Tennyson y bailaban. Si había tormenta (y la señora Cameron prefería la tempestad a la calma) caminaba por la playa y mandaba a buscar a Tennyson para que



Dante Gabriel Rossetti.
Rosa Triplex, 1867. Óleo sobre tela.

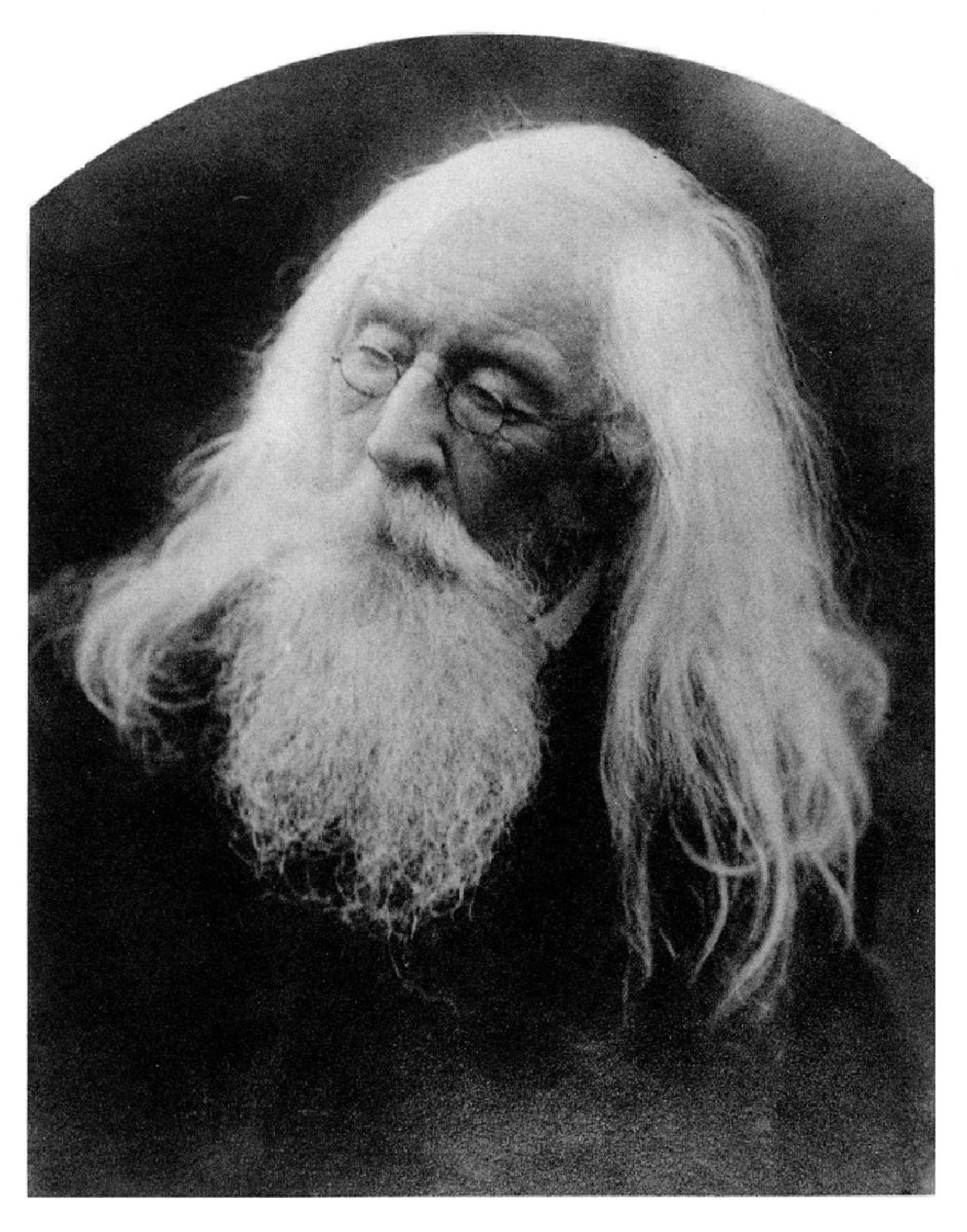
caminara a su lado. El colorido de las ropas que usaba, el brillo y la hospitalidad de la casa que ella gobernaba, les recordaba el Oriente a sus huéspedes. Pero si es cierto que había un elemento de "familiaridad feudal", había también un sentido de "disciplina feudal". La señora Cameron era extremadamente franca. Podía ser terriblemente despótica. "Si llegas a caer en tentación", le decía a una prima, "arrodíllate y piensa en tu tía Julia". Era cáustica y cándida de lengua. Perseguía a Tennyson hasta su torre gritándole: "¡Cobarde!, ¡Cobarde!" y lo obligaba dejarse vacunar. Tenía sus odios y también sus amores, y su ánimo oscilaba "entre el séptimo cielo y un

pozo sin fondo". Había visitantes que encontraban perturbadora su compañía, tan extraños y audaces eran sus métodos de conversación, mientras que la variedad y el brillo de la sociedad que agrupaba en torno suyo ocasionó que una "pobre señorita Stephen" se lamentara: "¿Es que no hay *nadie* común y corriente?", al ver a cuatro jóvenes de Jowett bebiendo brandy con agua y escuchar a Tennyson recitando *Maud*, mientras que el señor Cameron, con un sombrero en forma de cono, un velo y varios abrigos, caminaba por el jardín que su esposa, en un rapto de entusiasmo, había creado durante la noche.

En 1865, cuando ella tenía cincuenta años, su hijo le regaló una cámara que dio por fin salida a las energías que había disipado en poemas y ficciones, arreglando casas y elaborando *curries* y entreteniendo a sus amigos. Ahora se volvió fotógrafa. Toda su sensibilidad se expresó —y lo que quizá fue aún más conveniente, se contuvo— en el arte recién nacido. La carbonera se convirtió en cuarto oscuro, el corral en su casa de vidrio. Los barqueros se tranformaron en el rey Arturo, las aldeanas en la reina Ginebra. Tennyson fue envuelto en harapos; Sir Henry Taylor fue coronado con oropel. La doncella posó para su retrato mientras un huésped atendía la puerta. "Trabajaba infructuosa, pero no desesperanzadamente", escribió la señora Cameron por esta época. En verdad, era infatigable. "Solía decir que en su fotografía había que destruir cien negativos antes de alcanzar un buen resultado, y su objetivo era superar el realismo disminuyendo al mínimo la precisión del foco". Como una tigresa cuando de sus hijos se trataba, era extraordinariamente flexible en relación a su arte. Manchas pardas aparecían en sus manos y el olor de los químicos se mezclaba con el aroma de la zarza dulce en el camino cercano a su casa.

Nada le importaban las miserias ni el rango de sus modelos. Tanto el carpintero como el príncipe coronado de Prusia debían permanecer sentados e inmóviles como piedras en las actitudes que ella elegía, entre los cortinajes dispuestos por ella, y durante el tiempo que ella quisiera. No tenía en nada a las dificultades ni a los fracasos ni al agotamiento. "Ansiaba capturar toda la belleza que llegaba a mí, y a la larga mi anhelo fue satisfecho", escribió. Los pintores alababan su arte; los escritores se maravillaban con el carácter que revelaban sus retratos. Ella misma ardía de satisfacción ante sus propias creaciones. "Es una bendición divina la que ha acompañado a mi fotografía", escribió, "da placer a millones". Prodigaba sus fotos entre sus amigos y familiares, las colgaba en las salas de espera de las estaciones de ferrocarril y las ofrecía, se dice, a los maleteros a falta de cambio.

El viejo señor Cameron, mientras tanto, se retiraba cada vez con mayor frecuencia a la relativa privacía de su cuarto. A él no le gustaba la vida social, pero la soportaba como soportaba todos los caprichos de su mujer, con filosofía y afecto. "Julia está repartiendo Ceilán", decía, cuando ella se embarcaba en otra aventura o extravagancia. Su hospitalidad y las pérdidas en la cosecha de café ("Charles me habla de la flor de la planta de café. Yo le digo que los ojos del primer nieto deben ser más hermosos que todas las flores", decía ella) habían llevado su economía a un estado precario. Pero no eran sólo las ansiedades propias de los negocios las que hacían que el señor Cameron quisiera visitar Ceilán. El viejo filósofo se obsesionó cada vez más con el deseo de regresar a Oriente. Había paz, había calor; estaban los monos y los elefantes entre los que una vez había vivido "como amigo y hermano". Súbitamente, pues lo habían mantenido en secreto entre sus amistades, los Cameron anunciaron que



Julia Margaret Cameron.
C. H. Cameron



Julia Margaret Cameron.
Estudio a la manera de Francia, 1865.

irían a visitar a sus hijos a Ceilán. Se hicieron los preparativos y los amigos fueron a despedirse de ellos a Southampton. Dos ataúdes les precedieron a bordo, llenos de cristal y porcelana, por si no se conseguían ataúdes en Oriente. El viejo filósofo, con sus ojos fijos y brillantes y su barba "bañada en la luz de la luna", sostenía en una mano su báculo de marfil y en la otra la rosa encarnada que Lady Tennyson le había regalado antes de partir, mientras que la señora Cameron, "grave y valiente", gritaba sus últimas indicaciones y gobernaba no sólo innumerables bultos sino también una vaca.

Llegaron sanos y salvos a Ceilán, y en agradecimiento la señora Cameron abrió una suscripción para obsequiarle al capitán un armonio. Había tantos árboles en torno a su casa en Kalutara que los conejos y las ardillas y los pájaros *minah* entraban y salían, mientras un hermoso ciervo domesticado hacía guardia ante la puerta de entrada. Marianne North, la viajera, los visitó allí y encontró al viejo señor Cameron en un estado de perfecta felicidad, recitando poemas, caminando de aquí a allá por la *verandah* con su largo cabello blanco derramándose sobre sus hombros, y su báculo de marfil en la mano. Adentro de la casa, la señora Cameron tomaba fotos todavía. Las paredes estaban cubiertas de cuadros magníficos que se tambaleaban sobre las mesas y las sillas y se mezclaban en una confusión pintoresca con libros y tapices. La señora Cameron decidió de inmediato fotografiar a su huésped y durante tres días estuvo enfebrecida por la excitación. "Me hizo permanecer de pie con unas puntiagudas ramas de coco elevadas sobre mi cabeza... y me dijo que adoptara una apariencia absolutamente natural", observó la señorita North. Los mismos métodos e ideales que un día imperaron en Freshwater imperaban en Ceilán. Se conservó un jardinero, aunque no había jardín y el hombre jamás había oído de la existencia de tal cosa, por la sola razón de que la señora Cameron pensaba que su espalda era "absolutamente soberbia". Y cuando la señorita North, desprecavida, manifestó su admiración por un hermoso chal verde brizna que la señora Cameron llevaba puesto, ella tomó un par de tijeras, y diciendo: "Sí, te sentará de maravilla", lo cortó por la mitad de extremo a extremo instándola a que lo compartieran. Por fin, llegó el momento de que la señorita North se fuera. Pero la señora Cameron aún no podía soportar que sus amigos la abandonaran. Igual que en Putney salía a acompañarlos revolviendo el té mientras caminaba, también en Kalutara ella y toda su comitiva debieron escoltar a la invitada cuesta abajo por la colina y esperar al cochero a la medianoche. Dos años más tarde (en 1879) murió. Los pájaros, revoloteando, entraban y salían por la puerta abierta; las fotografías se agitaban sobre la mesa. Y, acostada ante una gran ventana abierta, la señora Cameron vió las estrellas brillar, murmuró la sola palabra "Hermoso", y entonces murió.

Julia Margaret Cameron.
Julia Jackson, sobrina de la fotógrafa y madre de Virginia Woolf, 1867.



Lewis Carroll.
Xie Kitchin, ca. 1876.

EL OTRO LADO DEL ESPEJO

Brassaï

Gyula Halász (1899-1984), mejor conocido como Brassaï, nació en Brasso (Transilvania). Cursó estudios en la Academia de Bellas Artes en Budapest y en 1923 se trasladó a París. Fotografía la vida nocturna de la ciudad, material que reúne en *Paris de nuit* (1933). Brassaï dirá: "Yo no invento, lo imagino todo". En 1974 escribió el prólogo al libro *Niñas* de Lewis Carroll, editorial Lumen.



Lewis Carroll
fotografiado por O.G. Rejlander.

Piensan algunos que la fotografía no era más que uno de los *hobbies* de Lewis Carroll. Estimo que era mucho más que esto e incluso que representó en su vida un papel primordial. Con ocasión de su primer contacto con la fotografía, la saludó como a una maravilla, "la nueva maravilla del mundo". Fue uno de los primeros en tomársela en serio, en ver en ella un medio de expresión digno de interés. Por otra parte, su universo repleto de trampas, espejismos, cambios de talla, guardaba una gran afinidad con la fotografía. Universo que de golpe se introduce en su casa, en el espacio irreal de la cámara oscura donde los rayos luminosos recrean al prolongarse las fugitivas e impalpables apariencias de la realidad. Revelar las imágenes latentes, captarlas, materializarlas, fijarlas para siempre es un prodigio de la fotografía que maravilla a Lewis Carroll, y que sólo la fuerza de la costumbre puede convertir en banal. Entre estas placas mutantes, transformadoras de una realidad evanescente y sus formas que adquieren nueva vida, el autor de *Alicia* debía sentirse en su terreno: la muerte y la resurrección más allá de lo real, la detención del tiempo, la infinita prolongación del tiempo, la presencia de lo ausente, la ausencia de lo presente, todas estas paradojas las



Lewis Carroll. *Autorretrato (?).*

vivió una y mil veces al hacer sus fotos.

Otra tarea que la fotografía asume en Carroll: la de válvula de escape de su vida amorosa frustrada. Nosotros los fotógrafos —para parafrasear a Carroll— somos una ralea de granujas, de mirones, de ladrones. Estamos en todas partes allí donde no se nos desea; traicionamos secretos que no nos han sido confiados; espiamos sin vergüenza lo que no nos atañe y nos apropiamos de lo que no nos pertenece. Y, a la larga, nos encontramos haciendo de encubridores de toda la riqueza de un mundo que hemos asaltado. La fotografía es la que permite a este pastor tentado por el diablo exorcizar sus pensamientos impíos —"unholy"— que, como confiesa, le perseguían sobre todo por la noche. Gracias a ella, la captación de la imagen podía sustituir a la posesión. "Era necesario —escribe André Bay, uno de sus mejores traductores y conocedores— que hiciera intervenir este lente —la fotografía— entre la inaccesible jovencita y su sed de poseerla. Y así la tomaba a través del objetivo".

Toda la vida amorosa de Lewis Carroll estuvo ligada a la fotografía, pasó por la fotografía. Para él la fotografía era el país de las maravillas, "el otro lado del espejo".

Rambouillet, 13 de marzo de 1970.



Lewis Carroll. *Xie Kitchin, ca. 1875.*



Lewis Carroll.
Alice Constance.

CÓMO TERMINA EL DÍA DE UN FOTÓGRAFO

Lewis Carroll

Lewis Carroll publicó este cuento, inédito en español, en *The South Shields Amateur Magazine*, en 1860. Éste y otros escritos suyos sobre fotografía fueron recogidos por Helmut Gernsheim, en su libro *Lewis Carroll, Photographer*. New York: Dover, 1969.

Estoy conmovido y dolido y paralizado y herido. Como ya te lo he dicho muchas veces, no tengo la menor idea de cómo sucedió y no vale la pena que me atormentes con más preguntas. Por supuesto, si lo deseas, puedo leerte un extracto de mi diario, hacerte un relato detallado de lo ocurrido ayer, pero si esperas encontrar alguna clave del misterio en eso, me temo que estás condenado a la decepción. AGOSTO 23, *Martes*. Dicen que nosotros los Fotógrafos somos en el mejor de los casos una raza ciega, que aprendemos a mirar incluso los rostros más bellos a lo más como luz y sombra; que rara vez admiramos, y nunca amamos. Ésta es una ilusión que deseo romper. Si tan sólo encontrara una joven a la que retratar, realizando *mi* ideal de belleza, sobre todo si su nombre fuera (¿por qué deposito, me pregunto, en el nombre de Amelia más que en cualquier otra palabra del idioma inglés?), estoy seguro de que podría sacudirme este frío y filosófico letargo.

La hora ha llegado por fin. Apenas esta tarde me topé con Harry Glover en el Haymarket.

—¡Tubbs! —gritó, dándome una palmada familiar en la espalda—, mi tío quiere que vengas mañana a su Villa, ¡con cámara y todo!

—Pero yo no conozco a tu tío—, respondí, con mi cautela acostumbrada. (Si tengo alguna virtud, es esa callada, caballerosa cautela.)

—No te preocupes, viejo, él sabe todo acerca de *ti*. Sales en el tren de la mañana y te llevas todos tus frascos, porque vas a encontrarte muchas caras que afear, y...

—No puedo ir—, le dije algo ásperamente, pues el alcance del

trabajo me alarmó y quería cortarlo en seco, opiniéndome decididamente a usar ese lenguaje en la vía pública.

—Bueno, se van a sentir con la noticia, eso es todo—, dijo Harry, con un rostro algo inexpresivo. —Y mi prima Amelia...

—¡No digas ni una palabra más! —exclamé con entusiasmo.

—¡Iré!

Y como mi autobús llegó en ese momento, salté en él y me escabullí antes de que lograra recuperarse de su asombro por mi cambio de comportamiento. Así que está arreglado; mañana veré a Amelia y... oh Destino, ¿qué es lo que me reservas?

AGOSTO 24, *Miércoles*. Una mañana gloriosa. Empaqué con grandes prisas, rompiendo felizmente sólo dos frascos y tres vidrios al hacerlo. Llegué a la Villa Rosemary cuando los comensales se estaban sentando para desayunar. El padre, la madre, los dos niños que llegaban de la escuela, una hueste de niños de la guardería y el inevitable BEBÉ.

¿Pero cómo describir a la hija? Las palabras zozobran; nada salvo un talbotipo podría hacerlo. Su nariz, de una hermosa perspectiva —su boca pedía quizá el menor escorzo posible—, pero los exquisitos medios tonos de su mejilla habrían oscurecido cualquier otro defecto, y en cuanto a la intensa luz de su mentón, era (fotográficamente hablando) la perfección. ¡Oh! ¡qué retrato habría resultado si el destino no hubiera... pero me estoy anticipando.

Estaba presente un tal Capitán Flanaghan...

Me doy cuenta de que el párrafo precedente es ligeramente abrupto, pero cuando llegué a ese punto, recordé que el idiota se creía realmente comprometido con Amelia (¡*mi* Amelia!). Me atraganté y no pude seguir adelante. Su porte, estoy dispuesto a admitirlo, era bueno: algunos habrían admirado su rostro, pero ¿qué es un rostro o un porte sin cerebro?

Mi propio aspecto se inclina tal vez *un poco* a lo robusto; por mi estatura no soy ninguna de esas jirafas militares suyas, pero ¿por qué habría yo de describirme? Mi fotografía (hecha por mí mismo) será evidencia suficiente ante el mundo.

El desayuno, no cabe duda, fue bueno, pero yo no supe ni lo que comí ni lo que bebí; vivía sólo para Amelia, y al detenerme en ese semblante incomparable, aquellos rasgos cincelados, apreté el puño en un transporte involuntario (volcando la taza de café al hacerlo), y

exclamé mentalmente: "¡Retrataré a esa mujer o moriré en el intento!"

Después del desayuno comenzó el trabajo del día, del cual haré aquí un breve recuento.

Fotografía 1. Paterfamilias. Ésta yo quería tomarla otra vez, pero todos ellos declararon que no hacía falta y que tenía "justo su expresión acostumbrada"; aunque, a menos que su expresión acostumbrada fuera la de un hombre con un hueso atravesado en la garganta, esforzándose por aliviar la agonía de su atragantamiento, mirando la punta de su nariz con ambos ojos, debo admitir que ésta era una afirmación demasiado favorable para el caso.

Fotografía 2. Materfamilias. Nos dijo con una sonrisa tonta, mientras se sentaba, que "había sido muy afecta al teatro en su juventud", y que le "gustaría ser retratada como uno de sus personajes shakespeareanos favoritos". Después de una larga y ansiosa reflexión sobre la materia, me rendí ante el misterio de saber de qué personaje se trataba, sin conocer heroína alguna en la que pudieran combinarse una actitud de tal energía espasmódica con un rostro de tan inexpresiva indiferencia, o que hubiera podido creerse apropiadamente vestida con una bata de seda azul, un chal escocés sobre el hombro, una gola de los tiempos de la reina Elizabeth alrededor del cuello y un látigo de caza.

Fotografía 3. Décimo séptima pose. El bebé colocado de perfil. Tras esperar que el habitual pataleo menguara, descubrí el lente. El pequeño canalla echó para atrás la cabeza instantáneamente, por suerte sólo unos milímetros, pues la detuvo la nariz de la nana, afirmando el derecho del infante a "la ventaja inicial" (para usar un término deportivo). Esto, desde luego, dio por resultado *dos* ojos, algo que podría llamarse nariz y una boca desmesuradamente grande. Lo llamé, como convenía al caso, un rostro completo y pasé a la

Fotografía 4. Las tres muchachitas, tal y como habrían aparecido si por una de esas casualidades les hubiera sido administrada una *dosis negra* al mismo tiempo, y las hubieran atado del cabello antes de que la expresión producida por la medicina se hubiese desvanecido en sus rostros. Desde luego, me reservé para mí mismo esta imagen de los retratados, y sólo dije que me recordada "un cuadro de las tres Gracias", pero la frase acabó en un gruñido involuntario, que con gran dificultad convertí en un tosido.

Fotografía 5. Este habría de ser el gran triunfo artístico del día; un grupo familiar diseñado por los padres y que combinaba lo doméstico con lo alegórico. Se trataba de representar al bebé siendo coronado de

flores, por el esfuerzo unido de los niños, guiado por el consejo del padre y bajo la vigilancia personal de la madre, y de combinar esto con el significado secundario de "la Victoria transfiere su corona de laurel a la Inocencia, con la Resolución, la Independencia, la Fe, la Esperanza y la Caridad, asistiéndolo en la graciosa tarea, mientras la Sabiduría mira benignamente y sonríe con aprobación". Ésa, dije, era la *intención*; el resultado, para cualquier observador desprejuiciado, sólo admitía una interpretación: que el bebé estaba haciendo un berrinche; que la madre (sin duda a causa de una noción errónea de los principios de la anatomía humana) hacía un esfuerzo por calmarlo atrayendo la corona hacia su pecho; que los dos niños, sin ver otro prospecto para el infante que la destrucción inmediata, le arrancaban mechones de cabello como un aviso del desenlace fatal; que dos de las niñas esperaban la oportunidad de jalárselo, aprovechando el tiempo para estrangular a la otra, y que el padre, desesperado por la conducta extraordinaria de su familia, se había dado una estocada y buscaba a tientas un lápiz para dejar un memorándum de lo que había hecho.

Durante todo este tiempo, no tuve ocasión de pedirle a Amelia que posara para mí, pero a la hora del almuerzo la encontré al fin y, luego de entrar al tema de las fotografías en general, me volví hacia ella y le dije:

—Antes de que acabe el día, espero que me haga el honor de permitirme un negativo *suyo.*

Con una dulce sonrisa, respondió:

—Por supuesto, señor Tubbs. Hay una cabaña cerca de aquí que me gustaría que usted fotografiara después de comer, y cuando lo haya hecho estaré a su servicio.

—¡A fe mía! ¡Y espero que sea un buen señuelo! —irrumpió el torpe capitán Flanaghan—, ¿verdad, Mely querida?

—Confío en ello, capitán Flanaghan—, intervine con gran dignidad; pero toda cortesía era inútil con aquel animal; rompió en un "¡ja, ja!" y Amelia y yo apenas pudimos contener la risa ante su tontería. Ella, sin embargo, desvió la burla con ágil tacto, y le dijo al oso:

—Vamos, vamos, capitán, no debemos ser *demasiado* duros con él. (¡Duros *conmigo*! ¡*conmigo*! Dios te bendiga, Amelia.)

La súbita felicidad de ese momento casi me venció; las lágrimas me vinieron a los ojos cuando pensé: "¡el deseo de una vida se ha cumplido! !Retrataré una Amelia!" En verdad, casi pienso que debí hincarme para agradecérselo, si el mantel no se hubiera interpuesto y no hubiera sabido lo difícil que es recobrarse de una posición como ésa.

Sin embargo, aproveché una oportunidad hacia el final de la comida para expresar mis agitados sentimientos: volviéndome hacia Amelia, que estaba sentada junto a mí, acababa de murmurar las palabras "salta en mi pecho el corazón", cuando un silencio general me sugirió dejar la frase inacabada. Con la más admirable presencia de ánimo, ella dijo:

—¿Tarta, dijo usted, señor Tubbs? Capitán Flanaghan, ¿le molestaría cortarle al señor Tubbs un poco de tarta?

—Ya casi no queda— dijo el capitán, metiendo su cabeza en la tarta—. ¿Le paso el plato, Mely?

—¡No, señor! —interrumpí, con una mirada que debió abrumarlo, pero simplemente hizo una mueca y dijo:

—No sea modesto, Tubbs, muchacho, de seguro hay más en la alacena".

Amelia me miraba ansiosamente, así que me tragué mi rabia, y la tarta.

Una vez concluído el almuerzo, después de recibir indicaciones sobre cómo llegar a la cabaña, sujeté a mi cámara la capucha que sirve para revelar fotos al aire, la puse sobre mi hombro y salí rumbo a la colina que me había sido señalada.

Mi Amelia estaba sentada junto a la ventana, trabajando, cuando pasé con mi máquina; el estúpido irlandés estaba con ella. En respuesta a mi mirada de inmortal afecto, me dijo ansiosa:

—Debe ser muy pesada para usted, señor Tubbs. ¿No quiere que un muchacho se la lleve?

—¿O un borrico? —rió tontamente el capitán.

Yo me paré en seco y giré la cabeza en derredor, sintiendo que ahora o nunca la dignidad del Hombre, y la libertad del individuo, debía ser proclamada. A *ella* solamente le dije: "¡gracias, gracias!", besando mi mano al decirlo; luego, fijando la vista en el idiota que estaba junto a ella, susurré a través de mis apretados dientes: "*¡volveremos a encontrarnos, capitán!*"

—Eso espero, Tubbs— dijo el inconsciente cabeza hueca—. A las seis en punto es la hora de la cena, ¡recuerde!

Un escalofrío me recorrió el cuerpo; había hecho mi mejor esfuerzo y había *fallado*. Me puse al hombro la cámara otra vez, y caminé a grandes pasos, de mal humor.

Dos pasos y volví a ser el mismo; *sus* ojos, lo sabía, estaban puestos en mí, y una vez más pisé la grava con paso elástico. ¿Qué mi

importaba en ese instante toda la tribu de los capitanes? ¿Iban *ellos* a perturbar mi ecuanimidad?

La colina quedaba a casi una milla de la casa, y llegué cansado y sin aliento. Los pensamientos de Amelia, sin embargo, me animaban. Escogí la mejor vista de la cabaña, de modo que aparecieran un granjero y una vaca en la foto, eché una tierna mirada a la distante villa, y murmurando: "¡Amelia, es por ti!", quité la tapa del lente. En 1 minuto y 40 segundos volví a ponerla: "¡Ya está!" Con un entusiasmo incontrolable, grité: "¡Amelia, eres mía!"

Ávido, tembloroso, me cubrí la cabeza con la capucha y comencé a revelar. Árboles más bien nebulosos... ¡Ni hablar! El viento los había movido un poquito; *eso* no probaba gran cosa. ¿El granjero? Bueno, *él* había caminado una yarda o dos, y me daría pena declarar con cuántos brazos y piernas apareció. ¡No importa! Llamémosle araña, ciempiés o lo que sea. ¿La vaca? Debo, aunque de mala gana, confesar que la vaca tenía tres cabezas, y si bien un animal así puede ser curioso, *no* es pintoresco. Sin embargo, la cabaña no dejaba lugar a dudas; sus chimeneas eran todo lo que podía desearse, y "considerándolo bien", pensé, "Amelia va a..."

En este punto, mi soliloquio fue interrumpido por una palmada en el hombro, más perentoria que sugestiva. Me quité la capucha, ¿necesito acaso decir con qué callada dignidad?, y me volví hacia el extraño. Era un hombre de complexión gruesa, burdamente vestido, de expresión repulsiva, y con una paja entre los dientes; su compañero lo superaba en estas virtudes.

—Joven —comenzó el primero—, está traspasando los límites; lárguese de aquí y no se ande con rodeos.

No necesito decir que ignoré esta observación; tomé el frasco de hiposulfito de sodio y procedí a fijar la foto. Él trató de detenerme, y me resistí: el negativo se cayó y se rompió. No recuerdo nada más, tengo sólo una idea vaga de que golpeé a alguien.

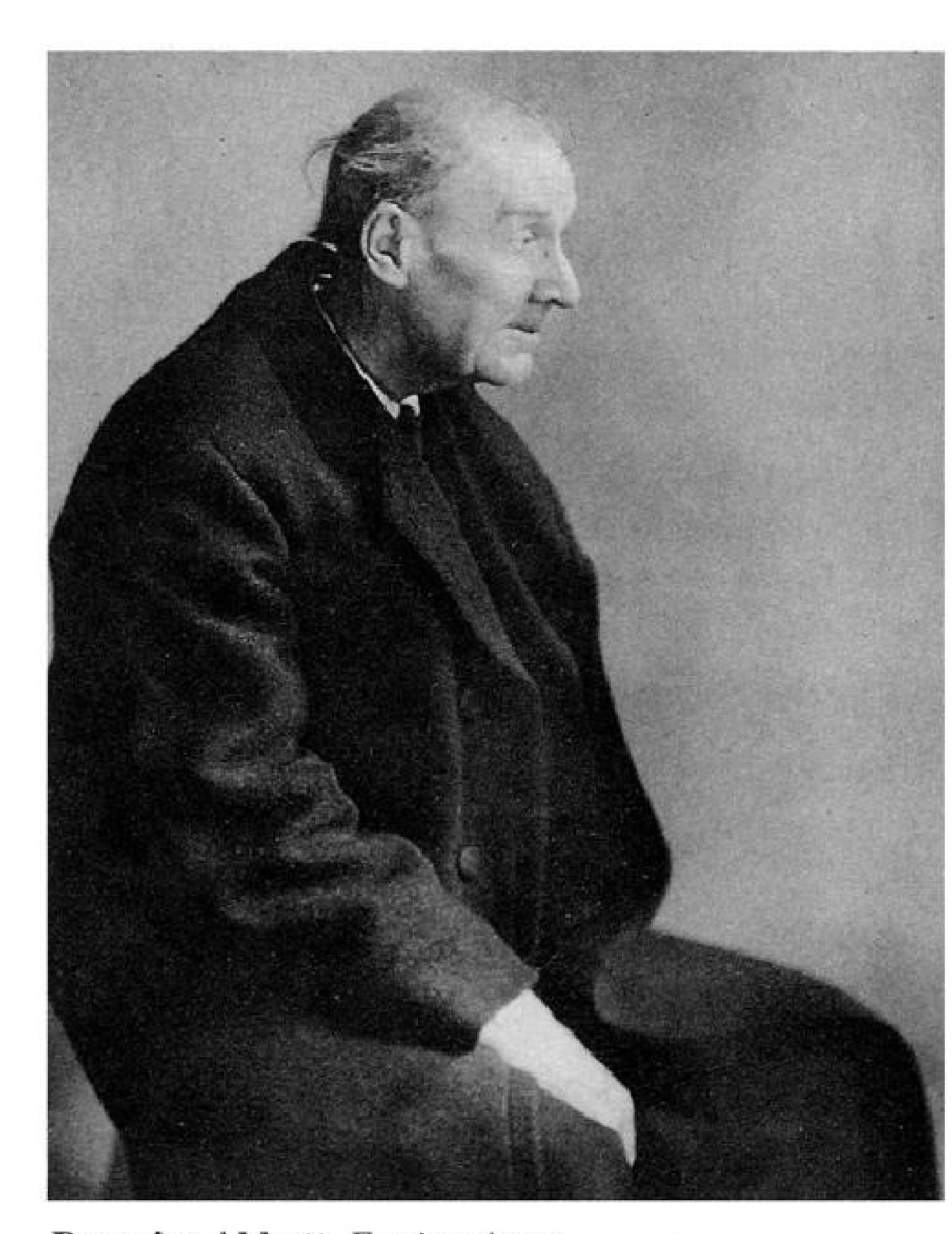
Si puedes encontrar algo en lo que te acabo de leer que dé cuenta de mi actual condición, bienvenido a hacerlo; pero, como lo señalé antes, todo lo que puedo decirte es que estoy conmovido y dolido y paralizado y herido, y que de cómo llegué a este estado, no tengo ni la menor idea.



Lewis Carroll.
El reverendo C. Barker y su hija, 1864.



Berenice Abbott. *James Joyce.*



Berenice Abbott. *Eugène Atget.*

LA CALLE DEL ESPÍRITU SANTO

Patricia Gola

En la calle de Espíritu Santo vive Manuel Álvarez Bravo. Entrar en su casa es como internarse en el ámbito de lo posible. Es como si se hubiera arrancado a las cosas de su función original y en cambio sirvieran a fines muy distintos de aquéllos otorgados por la convención y la costumbre. Nada más alejado de un museo, la casa de don Manuel está viva, estimulando al ojo. Las cosas toman su sitio como por voluntad propia. Un racimo de uvas sin uvas modifica el espacio. El polvo anida sobre los objetos y los transforma.



August Sander.
El pastelero, ca.1930.

En la sala de la casa, que desde hace años comparte con Colette, en un rincón cuyos ventanales dan a un jardín en el que la maleza crece a su antojo, sobre los muros, hay colgados tres retratos famosos. Se trata de El pastelero *de August Sander, y otros dos de Berenice Abbott, uno del escritor dublinés James Joyce y otro de Eugène Atget, el último retrato que se hizo de él, poco antes de su muerte. Estos retratos fueron el pretexto de nuestra visita.*

—A veces viene una persona y no me siento muy bien cuando me dice: "¡Caray!, esto es un museo". Ésa es mi caja de *objets trouvée*; las pilas (eléctricas) son la base. Porque, como pensaban los surrealistas, los objetos tienen algo del hombre, de lo que *es* el hombre.
Hay un platinito, ahí, chiquito, un desnudo, ¿lo ven? Es un contacto.

—En realidad, yo no trabajo con mucha conciencia; soy ligeramente inconsciente. Consigo una foto de Joyce que me gusta mucho —un muy buen retrato— y va a dar a la pared. Yo creo que va a ir a dar ahí también un retrato de Matisse hecho por Cartier-Bresson. Yo creo que va a ir dar ahí... Pronto.

El trabajo de Cartier-Bresson era muy íntimo, muy familiar. En sus retratos, siente uno a la persona que hacía las cosas que a uno le gustan. En el caso de Matisse, siente

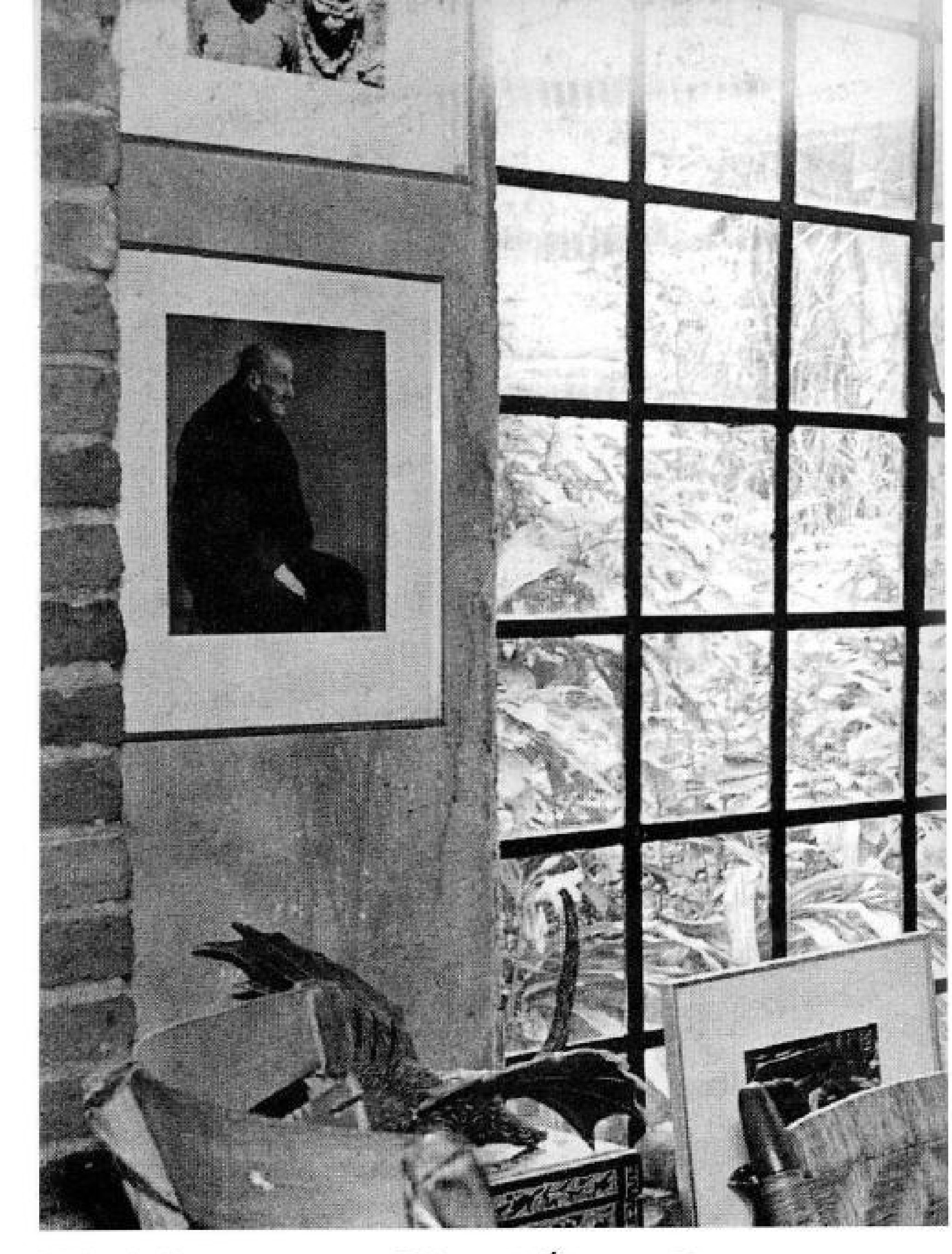
uno al pintor que a uno le gusta tanto. Atget, bueno, ahí surge la fotografía moderna. De ahí parte todo. Joyce, pues caray... Y *El pastelero* es una foto tan típica. Porque es una fotografía con un sentido social, pero sin estar pretendiéndolo. Sander ya era así. Nosotros hicimos mucha fotografía con el *prejuicio* de lo social que se quedó demasiado tiempo y acabó por perjudicar, a mi manera de ver. Fue muy importante en su momento, pero felizmente se evoluciona. Y ya bastante tiene hoy un carácter desligado, aunque también lógicamente social, pero no de prejuicio. A veces los prejuicios son buenos —en un principio—, después se gastan. Muy pronto.

Con sus noventa y un años. Manuel Álvarez Bravo es un ser curioso y vital. En el curso de nuestra charla se para una y otra vez, atraído por el recuerdo de tal o cual grabado, imagen o fotografía. Ante nuestros ojos azorados desfilan Durero, Rembrandt, Blake, Picasso, Goya y también retratos. Del aparente desorden —que no da cuenta sino de un orden interior muy peculiar— Manuel saca (ya en la Casa Azul) una tarjeta de visita original de Nadar. Víctor Hugo es el retratado.

—Nadar tiene dos aspectos, ¿verdad? Es decir son dos: el padre, el hijo. No llegaron al espíritu santo. El padre fue el grande. Yo tengo aquí un retrato del otro mundo verdaderamente. Un retrato desconocido, por Nadar, de Víctor Hugo. Una cosa extraordinaria.

Hizo varios Víctor Hugo, pero no como éste. Es una tarjeta de visita. ¿Que cómo lo encontré? Como decía Picasso: "Yo no busco, encuentro".

El retrato formal debería de procurarse hacerlo como el casual. Huir lo más posible del endurecimiento. De tal forma que la fotografía resulte una cosa de cooperación.



Sala de la casa de **don Manuel Álvarez Bravo.**

Coopera tanto —es decir, tiene tanta importancia— el modelo como el fotógrafo. Me estoy refiriendo ahorita, no sé porqué, al desnudo. Es una forma completa de cooperación. El retrato ha evolucionado bastante. El periódico ha dado oportunidad también para esa libertad en el retrato. Hay un fotógrafo, Héctor García, que es estupendo. Yo creo que el noventa por ciento de su trabajo de retrato es casual y eso le da tanta fuerza, tanta vida.

Hay un aspecto que es el de la intensidad de comunicación. Que se siente una persona aquí y aquí esté la otra —el fotógrafo— haciendo su trabajo como todos los días...

De cualquier manera Nadar estaba frente a Víctor Hugo, frente a Baudelaire, a Poe. (El de Poe yo creo que es uno de los más extraordinarios retratos). Es decir, no cabe hacer definiciones, las definiciones siempre llega un momento en que se equivocan.



Foto: Yolanda Andrade.

Con Julia Margaret Cameron había un sentimiento romántico. Si ahora se pretendiera hacer retratos como los hacía Cameron resultaría cartón. Era la época y eran las personas, lo más importante de todo son las personas.

En el curso de nuestra charla, don Manuel vuelve incesante al tema de la gráfica. Mientras que nosotras insistimos en preguntarle acerca del retrato, él nos habla de esas imágenes que ha ido recogiendo —como por azar— y que han conformado su visión particular de la fotografía.

Hay otras muchas fotografías que me gustan, pero como les decía, trabajo casualmente. Uno siempre tiene proyectos de hacer tal o cual cosa en su casa, pero nunca se acaban. Por ejemplo, le gusta a uno un objeto, lo compra, si puede, y ahí se van juntando... Se decide, por ejemplo: aquí voy a tener las cosas de grabado. La palabra "grabado" es falsa. Es gráfica. La litografía, por ejemplo, no es grabado. Es gráfica.

Quería yo mostrarles, nada más de paso, porque actualmente esto me interesa mucho, dos colecciones. Una de originales, pero también otra de reproducciones. Me faltan dos tres cositas. Por ahora tengo cubierto desde el siglo XV hasta la fecha.

Este es de Goya. Todo exacto, en su tamaño, en su color. El autor de estas copias era un individuo que había trabajado en Viena, en la fototipia. Hizo estas copias en abril...

Tengo, del amigo de Durero —discípulo y amigo de toda la vida—, Baldung Grien, tres obras. Wolgemut fue su primer maestro y después probablemente Schongauer. Cuando Durero hizo un viaje para verlo, él ya había muerto. Estas cosas son más bien la influencia de Schongauer. El estilo de Schongauer es muy diferente, muy terrenal.

Es tan fugitiva la contemplación de estas cosas; sucede que no tengo el espíritu de catalogación ni de crítica. Por ejemplo, cuando se trata de cuáles son mis fotógrafos preferidos tengo que decir: fulano, zutano y mengano, entre otros. Porque imagínense ustedes, decir que me gusta más un retrato de Nadar que de Paul Strand, y aun de la Cameron, porque tiene su sentido de época, su belleza...

Hay una anécdota interesante de la señora Cameron. Ella era amiga del autor de Alicia..., de Lewis Carroll —un Reverendo tremendo—. Eran amigos y los dos hacían fotografías. Una vez, Cameron le dijo a Lewis que le prestara una de sus negativas y que se la hacía artística. Bueno, pues présteme usted una de las suyas y yo se la pongo en foco. Bonita anécdota verdad, porque dice mucho del temperamento de los dos.



Félix Nadar. Autorretratos.
Del libro *Self-Portraits,* editado por Erika Billeter.

FÉLIX NADAR
LA MUERTE CON CAPA

Julio Verne

Era éste un hombre de cuarenta y dos años, alto pero algo cargado de espaldas, como esas cariátides que sostienen balcones en sus hombros. Su cabeza enérgica, verdadera cabeza de león, sacudía de cuando en cuando una cabellera roja que parecía realmente una guedeja.

Una cara corta, ancha en las sienes, adornada con unos bigotes erizados como los del gato y mechones de pelos amarillentos que salpicaban sus mejillas, ojos redondos de los que partía una mirada miope y como extraviada, completaban aquella fisonomía eminentemente felina. Pero la nariz era de un dibujo atrevido, la boca perfecta, la frente alta, inteligente, y surcada como un campo que no ha estado nunca inculto. Un cuerpo bien desarrollado sobre unas largas piernas, unos brazos musculosos, que eran poderosas y bien apoyadas palancas, y un continente resuelto, hacían de aquel europeo un hombre sólidamente constituido, *que más parecía forjado que fundido*, valiéndonos de una de las expresiones del arte metalúrgico.

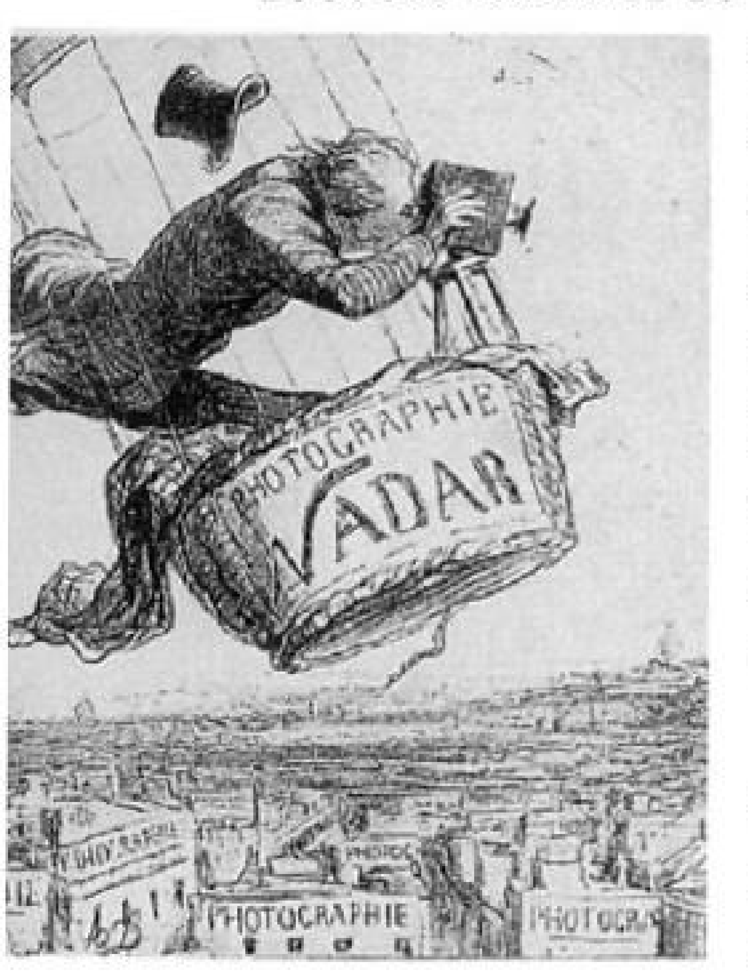
Los discípulos de Lavater o de Gratiolet hubieran sin dificultad encontrado en el cráneo y en la fisonomía de aquel personaje los signos indiscutibles de la contabilidad, es decir, el valor en el peligro y de la tendencia a sobrepujar los obstáculos; los de la benevolencia y los del apego a lo maravilloso, instinto que induce a ciertos temperamentos a apasionarse por las cosas sobrehumanas; pero, en cambio, las protuberancias de la adquisibilidad, de la necesidad de poseer y adquirir, faltaban absolutamente.

Para completar el retrato físico del pasajero del *Atlanta*, es oportuno decir que sus vestidos eran holgados, que no oponían el menor obstáculo al juego de sus articulaciones, siendo su pantalón y su gabán tan sumamente anchos que él mismo se llamaba *la muerte con capa*. Llevaba la corbata en desaliño, y su cuello de



Félix Nadar.
Julio Verne.

camisa muy escotado dejaba ver un cuello robusto como el de un toro. Sus manos



febriles arrancaban de dos mangas de camisa que estaban siempre desabrochadas. Bien se conocía que aquel hombre no sentía nunca el frío, ni en la crudeza del invierno, ni en medio de los peligros.

Iba y venía por la cubierta del vapor, en medio de la multitud que apenas le dejaba espacio para moverse, sin poderse estar quieto un momento. Pero él *derivaba sobre sus anclas*, como decían los marineros, y gesticulaba y tuteaba a todo el mundo, y se mordía las uñas con una avidez convulsiva.

Era uno de esos tipos originales que el Creador inventa por capricho pasajero, rompiendo el molde en seguida.

En efecto, la personalidad moral de Miguel Ardan ofrecía un campo muy dilatado a la investigación de los observadores analíticos. Aquel hombre asombroso vivía en una perpetua disposición a la hipérbole y no había traspasado aún la edad de los superlativos. En la retina de sus ojos se juntaban los objetos con dimensiones desmedidas, de lo que resultaba una asociación de ideas gigantescas. Todo lo veía abultadísimo y en grande, a excepción de las dificultades y los hombres, que los veía siempre pequeños.

Estaba dotado de una naturaleza poderosa, exorbitante, superabundante; era artista por instinto, muy ingenioso, muy decidor, pero aunque no hacía nunca un fuego graneado de chistes, el chiste que se permitía era siempre una descarga cerrada. En las discusiones se cuidaba muy poco de la lógica; rebelde al silogismo, no lo hubiera nunca inventado, y todas sus salidas eran suyas y no más que suyas. Atropellando por todo y para todo, apuntaba en medio del pecho argumentos *ad hominem* certeros y seguros, y le gustaba defender con el pico y con las zarpas las causas desesperadas.

Tenía, entre otras manías, la de proclamarse, como Shakespeare, *un ignorante sublime*, y hacía alarde de despreciar a los sabios. "Los sabios —decía—, no hacen más que llevar el tanteo mientras nosotros jugamos". Era un bohemio del mundo de las maravillas, que se aventuraba mucho sin ser por eso



Félix Nadar.
Globo Le Neptune, 1870.

▲ **Honoré Daumier.** Litografía.
Nadar eleva la fotografía a la altura del arte.

aventurero, una cabeza destornillada, un Faetón que se empeña en guiar el carro del sol, un Ícaro con alas de reserva. Por lo demás, pagaba con su persona, y pagaba bien; se arrojaba, sin cerrar los ojos, a las más peligrosas empresas; quemaba sus naves con más decisión que Agatocles; siempre dispuesto a romperse el alma o desnucarse, caía invariablemente de pies, como esos monigotes de médula de saúco con plomo en la base que sirven de diversión a los niños.

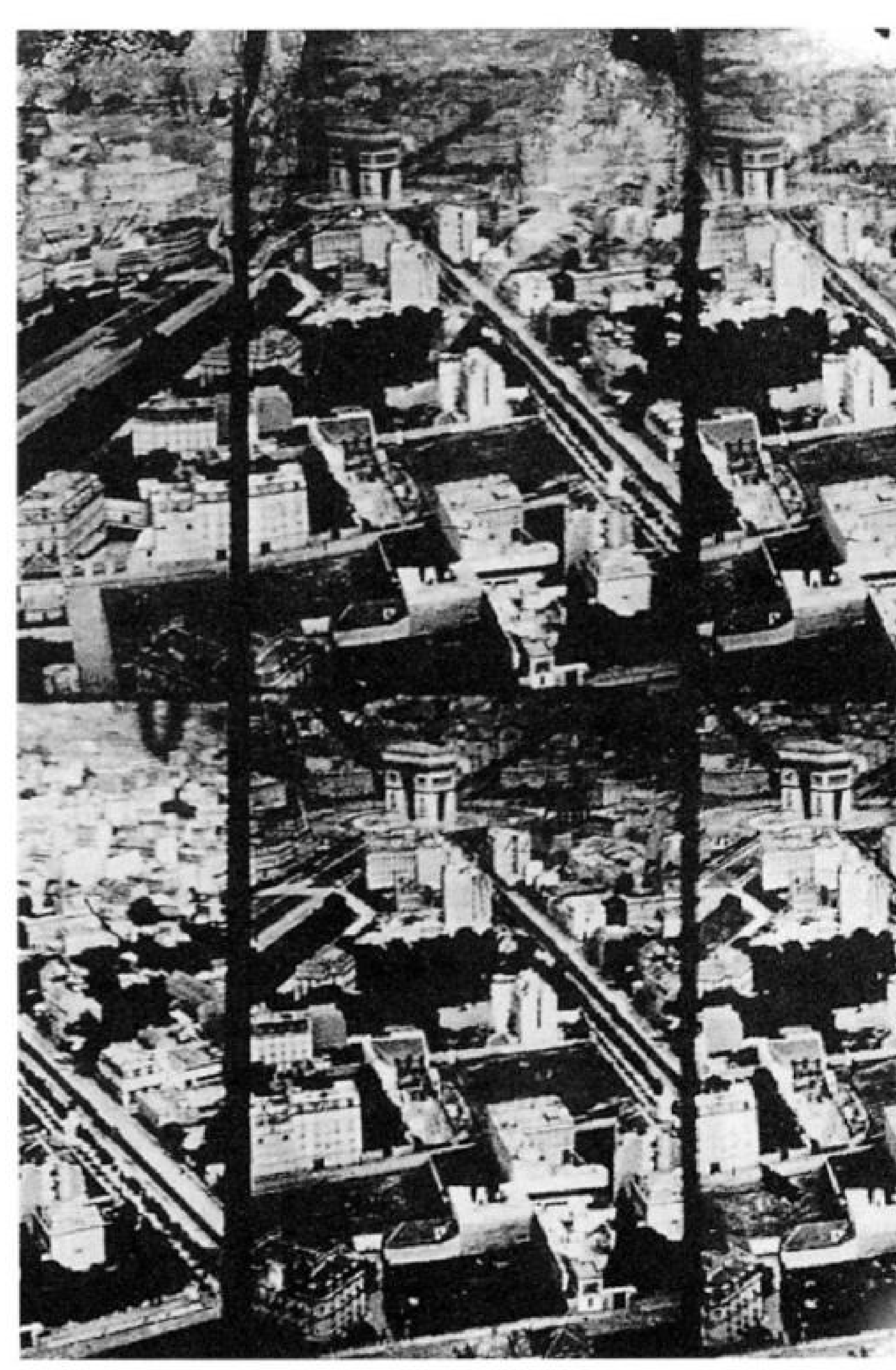
En una palabra, su divisa era: *A pesar de todo*, y el amor a lo imposible, constituían su pasión dominante.

Pero aquel hombre emprendedor tenía como ningún otro los defectos de sus cualidades. Se dice que quien nada arriesga nada tiene. Ardan nada tenía y lo arriesgaba siempre todo. Era un despilfarrador, un tonel de las Danaides. Perfectamente desinteresado, hacía tantas buenas obras como calaveradas; caritativo, caballeresco y generoso, no hubiera firmado la sentencia de muerte de su más cruel enemigo, y era muy capaz de venderse como esclavo para rescatar a un negro.

En Francia, en la Europa entera, todo el mundo conocía a un personaje tan brillante y que tanto ruido metía. ¿No hablaban acaso de él incesantemente las cien trompas de la fama, puestas todas a su servicio? ¿No vivía en una casa de vidrio, tomando el universo entero por confidente de sus más íntimos secretos? Eso, no obstante, no le faltaba una buena colección de enemigos entre los individuos a quienes había rozado, herido o atropellado más o menos al abrirse paso con los codos por entre la muchedumbre.

Pero generalmente se le quería bien, y hasta se le mimaba como a un niño. Era, según la expresión popular, "un hombre a quien era preciso tomar o dejar" y se le tomaba. Todos se interesaban por él en sus atrevidas empresas y le seguían con la mirada inquieta. ¡Era audaz con tanta imprudencia! Cuando algún amigo quería detenerle prediciéndole una catástrofe próxima, le respondía, sonriéndose amablemente: "El bosque no es quemado sino por sus propios árboles".

Bajo el anagrama de Michel Ardan, Verne recrea en su novela Un viaje en globo *a ese personaje audaz, incisivo e inquieto que fue Félix Nadar.*



Félix Nadar.
Vista aerostática del barrio de L'Etoile, 1868.



Félix Nadar.
Charles Baudelaire, ca. 1855.

EL OJO Y EL ESPÍRITU
LA FOTOGRAFÍA DE NADAR

André Jammes

Unos días antes de la Navidad de 1865, Charles Baudelaire le escribía a su madre: "Quisiera tener tu retrato; es una idea que se ha apoderado de mí". Y añadía esta observación, sorprendente bajo su pluma: "Sería preciso que yo estuviera presente. Tú no sabes de eso", revelando así una intimidad con la imagen fotográfica que contradecía las diatribas del Salón de 1859.

Después, explicaba cómo debe de ser un buen retrato: "Quisiera que el tamaño del rostro fuera, al menos, de una o dos pulgadas. No hay casi nadie en París que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto, pero con el tono suave de un dibujo".

¿Había renunciado Baudelaire, en un acceso de ternura, a sus anatemas contra la plaga daguerriana, que según él contribuía a "arruinar lo que de divino le quedaba al espíritu francés"? Ciertamente no, pues le explica también a su madre qué es lo que detesta de la imagen mecánica: los fotógrafos, dice, "toman por una buena imagen, una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se reproducen muy ostensible, muy exageradamente; cuanto más dura es la imagen, más contentos están". Si Baudelaire no vence su disgusto generalizado por la fotografía, tampoco puede escapar a la fascinación que ejercen los retratos de aquéllos a quienes ama. El ideal que describe, el "retrato exacto, pero con el tono suave de un dibujo", se aplica con toda evidencia a los ensayos de Nadar. Por otra parte, los dos hombres se estimaban y existía entre ellos una verdadera amistad. Nadar hizo su retrato muchas veces: cinco retratos, de doce enumerados por los especialistas. Las poses son originales, sin duda decididas por el poeta y recogidas con fidelidad por el artista. Baudelaire aceptaba implícitamente una especie de complicidad con los émulos de Daguerre; ¿no había dicho él mismo a su madre: "sería preciso que yo estuviera presente"?

La gran mayoría de los intelectuales de aquella época afectaba una actitud irónica y desenvuelta con respecto a la fotografía, al mismo tiempo que aceptaba sus productos con emoción. Baudelaire no innovaba en la

materia, pero tuvo el buen gusto de señalar la diferencia entre los viles productos del comercio y los aciertos de los artistas. Los buenos fotógrafos no vacilarían tampoco en distanciarse de las producciones triviales. La convergencia entre las invectivas bien conocidas del *Salón de 1859*, de Baudelaire, y los alegatos de Nadar debe ser subrayada. Nadar sabía que él trascendía la banalidad cotidiana de su oficio y, durante el triste proceso que entabla contra su hermano, que le había robado su seudónimo, él mismo traza la frontera entre el artista y el mero practicante. Es probable que Baudelaire recordara ese texto:

La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ocupa a las inteligencias más elevadas, un arte que aguza los espíritus más sagaces —y cuya aplicación está al alcance del último de los imbéciles... Esta sobrenatural fotografía se practica todos los días, en todas las casas, por el primer venido y por el último también, porque ella ha ofrecido un punto de reunión general a todos los frutos secos de todas las profesiones. Usted puede ver, a cada paso, cómo toma fotografías un pintor que no ha pintado nunca, o a un tenor sin empeño, y en cuanto a su cochero o su conserje, yo me encargo —lo digo con toda seriedad— de convertirlos, en una lección, sobradamente, en dos operadores fotográficos. La teoría fotográfica se aprende en una hora; las primeras nociones de la práctica, en un día...

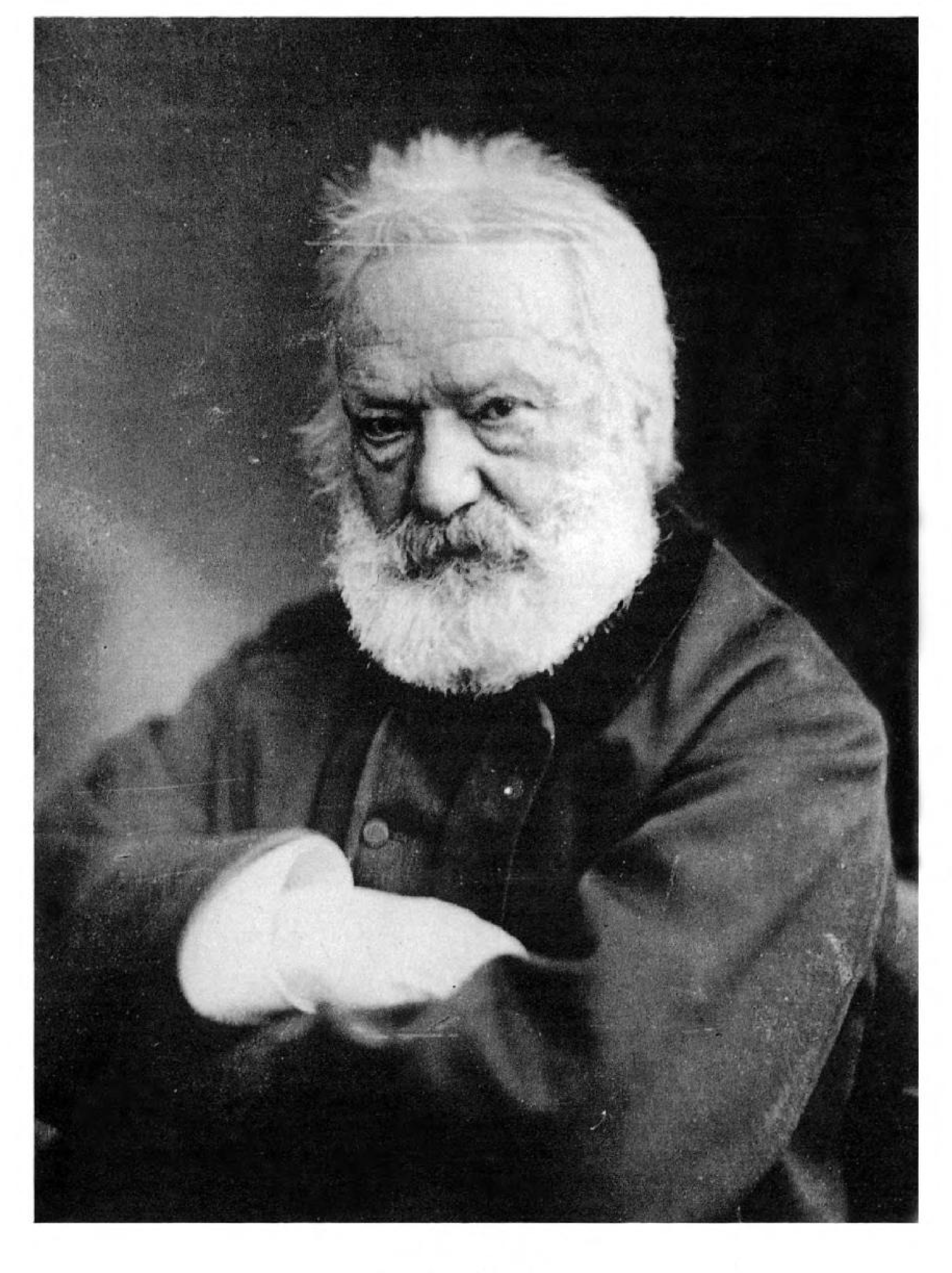
Lo que no se aprende, quiero decírselo, es: el sentimiento de la luz; la apreciación artística de los efectos producidos por apariencias diversas y combinadas; la aplicación de tal o cual de esos efectos según la naturaleza de las fisonomías que como artista tiene usted que reproducir.

Lo que se aprende mucho menos todavía es la inteligencia moral del sujeto: ese ágil tacto que lo pone a usted en comunicación con el modelo, que le permite juzgarlo y conducirlo a sus costumbres, dentro de sus ideas, de acuerdo con su carácter, y que le hace posible dar, no por trivialidad o por azar, una indiferente reproducción plástica al alcance del último criado de laboratorio, sino la semejanza más familiar y la más favorable: la semejanza íntima. Es el aspecto psicológico de la fotografía; la palabra no me parece muy ambiciosa.

Ese discurso inflamado corresponde a la realidad, no obstante la inmensa vanidad que revela. Los retratos tomados por Nadar, por lo menos al principio de su carrera y bajo la inspiración originaria, nos transmiten esa "semejanza íntima" que casi nunca se encuentra en los demás fotógrafos.

La originalidad de esas obras se explica, a la vez, por el carácter de Nadar (pronto a la amistad y fino psicólogo), por su talento de caricaturista —que ejerció durante doce años, antes de pasarse al campo de Daguerre—, y por una curiosidad natural por las ciencias que le permitió investigar profundamente las estructuras anatómicas del rostro. Su dinamismo, su truculencia, su fidelidad y su generosidad hacían de él un compañero ideal, que cultivaba y coleccionaba amigos: Guys, Philipon, Murger, Gautier, Baudelaire, y tantos otros. De sus primeros retratos, los mejores fueron testimonios de amistad y formaron la base de un fondo célebre desde su nacimiento. La soltura en las poses de sus modelos se debe sin duda a la complacencia que existía entre el modelo y el fotógrafo, pero el vigor de las facciones dependía de causas más profundas.

A mediados del siglo pasado, Nadar había dado a la prensa numerosos artículos, frutos de un examen atento de la sociedad con la que se codeaba o a la que frecuentaba, y a la que sobre todo dibujaba. Sus



Félix Nadar.
Víctor Hugo, 1884.



Félix Nadar.
Sarah Bernhardt, ca. 1863.

caricaturas aparecieron en los periódicos desde 1842. Con pluma rápida y acerba, captó a los personajes de la política o de la literatura, y los exhibió en la prensa de oposición, en la *Revista Cómica*, en *La Risa* o el *Diario Entretenido*. Esa cultura de "viñetas contemporáneas" era para él la mejor iniciación en el oficio de retratistas. Con unos cuantos rasgos establecía la nómina de todo lo que era excesivo o bizarro en sus amigos o sus enemigos. Sobre sus paredes se acumulaban retratos satíricos de celebridades: colección que se ensancharía después hasta formar el *Panteón Nadar*, inmensa litografía en la que cerca de 300 personajes desfilan en procesión tras Víctor Hugo.

El conocimiento de los hombres por medio de la literatura, la política, el periodismo y la caricatura fue felizmente completado en Nadar por el encuentro fortuito con el doctor Duchenne de Boulogne, que le abrió las puertas de la ciencia —último impulso para la formación del fotógrafo.

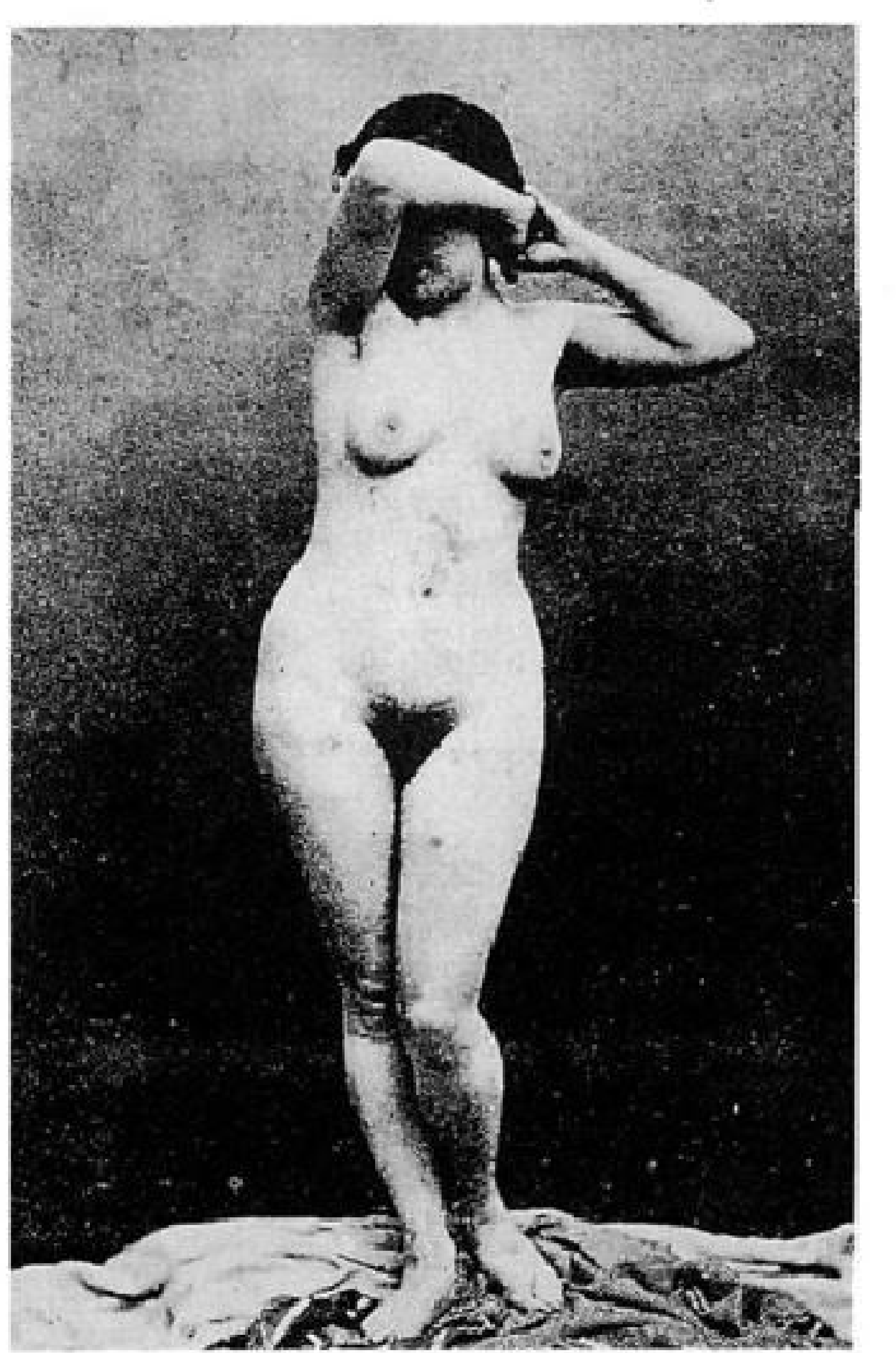
En 1853, Nadar acababa de instalar a su hermano en un *atelier* fotográfico. Una de las primeras tareas del joven artista fue la de servirle de asistente al célebre neurólogo Duchenne. Éste preparaba un trabajo que iba a aparecer, más tarde, con este título peculiar: *Mecanismo de la fisionomía humana o análisis electro-fisiológico de la expresión de las pasiones*. Haciendo pasar una corriente eléctrica, regulada con precisión, Duchenne de Boulogne mostraba y fotografiaba el funcionamiento de cada uno de los músculos del rostro. Pudo, así, localizar los músculos de la reflexión, de la agresión, del dolor, reconocer el gozo y la benevolencia, el desprecio, la lascividad, la tristeza, desmontar el mecanismo del llanto, del lloriqueo, del asombro, del miedo, del terror. El joven Tournachon-Nadar venía a aportarle las últimas recetas espigadas en el taller de Le Gray. Félix Nadar, que aún no había reñido con su hermano, debió hacer sus delicias con esas imágenes goyescas. Juntos reprodujeron la colección de muecas del mimo Debureau. Tras la disputa, Nadar reiniciará la escena con el actor Legrand.

Lo que Duchenne había querido hacer era "exponer la ortografía y la gramática de la fisonomía humana". Nadar comprendió el valor de sus lecciones, que renovaban la enseñanza tradicional de los talleres de pintura. Los modelos de expresión facial —*têtes d'expression*— que los pintores copiaban laboriosamente, siguiendo a Lebrun; los ejercicios de Géricault entre los alienados; el *Desesperado*, de Courbet, todo eso había sido superado. La electricidad y la fotografía suministraban una iconografía nueva, acorde con las tendencias positivistas de la época. En Nadar, ese producto único del siglo XIX, se mezclan las influencias de Hogarth, de Lavater y de Duchenne de Boulogne.

A fines del año 1853, Nadar abre su taller en la calle de Saint-Lazare. En unos cuantos años, ofrecerá lo mejor de su obra. Su éxito es considerable, y su nombre simboliza, él solo, a la fotografía francesa. Tiene competidores, pero no verdaderos rivales. Sus retratos de Nerval, de Daumier, de Berlioz, de Philipon y de Rossini, no tienen equivalentes. Otros fotógrafos tienen un gran talento, pero los rostros que Carjat, por ejemplo, nos ha entregado parecen más fríos, más sistemáticos, mientras que los de Adam Salomon se nos han vuelto demasiado afectados. ¿Y qué decir de la inmensa producción de Disdéri, de Petit y de tantos otros? Roger Greaves, tras hacer el elogio del "tono" nadariano, resume bien la situación: "En los retratos donde no hay nadie, con o sin *tonalidad*, no es el modelo el que falta, es Nadar".

La obra nadariana, nueva, amplia, fuerte y coherente, casi no acepta comparación, y

sólo en Inglaterra es posible hallar otras galerías de hombres y mujeres ilustres con una fuerza semejante. Viene a la memoria inmediatamente la obra de David Octavius Hill, pero hay un abismo entre la técnica primitiva del negativo sobre papel utilizada por el escocés y el *colodión* de Nadar, que hace imposible toda comparación. Julia Margaret Cameron sería, a fin de cuentas, la única fotógrafa cuyas obras merecían comparársele. Hay en ella el mismo desdén por la técnica, la misma curiosidad hacia lo grandes personajes que la rodean, la misma pasión por la inteligencia. Pero, a diferencia de Nadar, ella se adueña de sus víctimas, literalmente; les arranca las nobles actitudes que ella elige. Convierte cada pose en asunto suyo: impone su estilo. Su poderosa personalidad se hace presente en cada uno de sus retratos, reconocibles a primera vista.



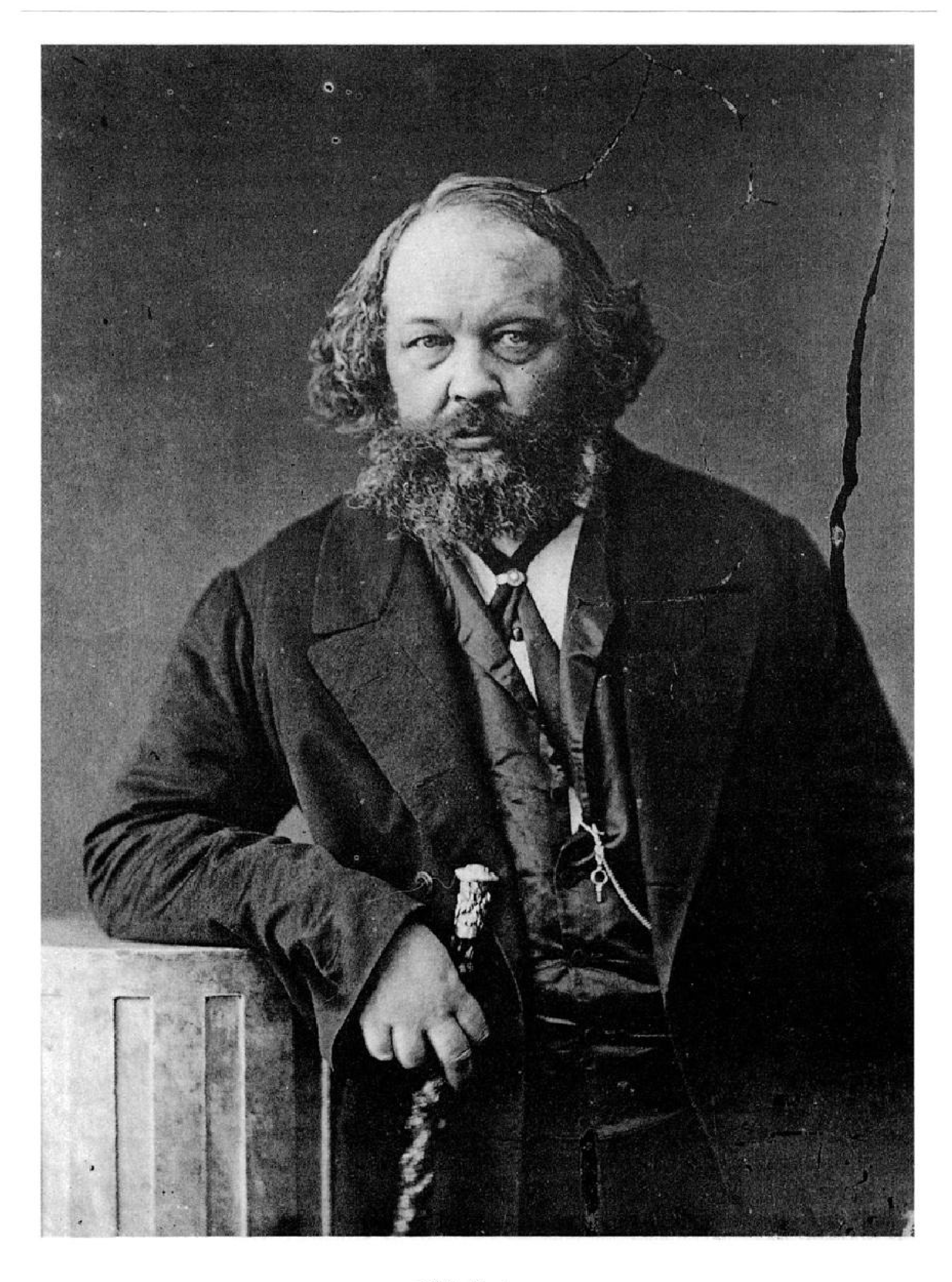
Félix Nadar.
Musette, ca. 1858.

La actitud de Nadar es diferente. Sus modelos son también sus amigos, pero él no los despoja —los toma tal y como son en la simplicidad de la confianza. Julia Margaret Cameron exalta, en cada rostro, lo que atestigua el carácter sublime de la criatura humana. Ni las personalidades más originales ni los rostros más singulares escapan a la regla. Nadar vuelve la espalda a esa metafísica: mira a los hombres y los comprende, quiere respetarlos absolutamente. La imagen surge de un consentimiento acordado con el amigo fotógrafo, oculto tras el objetivo, y se vuelve expresión autorizada.

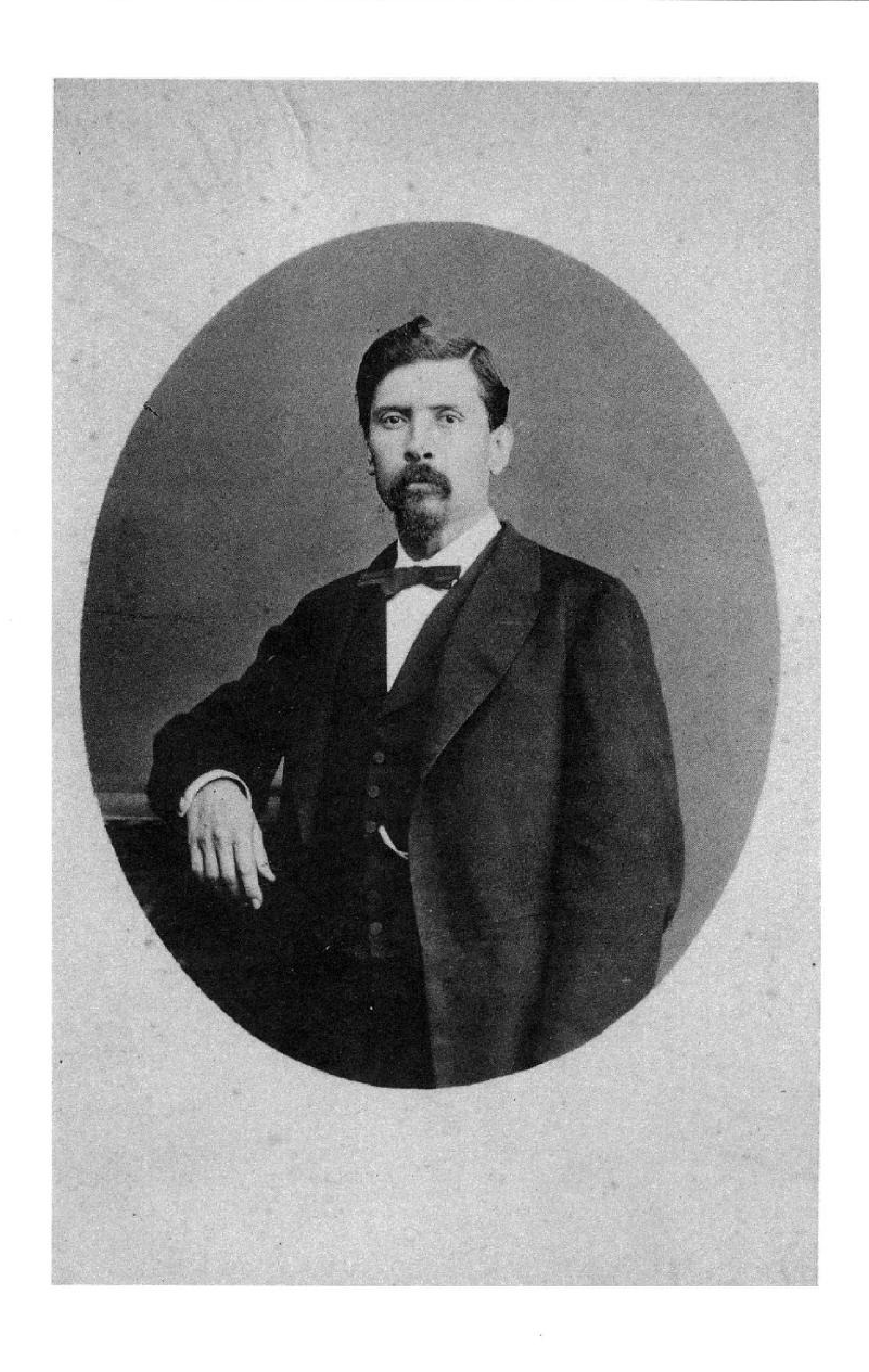
El único límite de la inspiración de Nadar le fue impuesto por la técnica. Sus célebres retratos se fijaron sobre placas con *colodión* —sustancia viscosa y caprichosa. Ese famoso *colodión* era una solución de algodón-pólvora en una mezcla de alcohol y éter. Se sensibilizaba, primero, con yoduro y, luego, con nitrato de plata. Tenía que verterse y extenderse sobre el vidrio en el momento mismo del retrato, si quería conservarse toda su sensibilidad. El tiempo de pose era largo, algunos segundos, hasta veinte a veces. El movimiento, la animación del rostro, quedaban, así, excluidos. La severidad clásica, imagen de la belleza, le fue impuesta a Nadar, que hubiera preferido otros gestos e imitaciones más conformes con las ideas "realistas". Supo, sin embargo, conservar la gesticulación del mimo, la mueca escéptica del periodista y algunas parcelas de sonrisas. La expresión natural se conserva, a pesar de la tortura de la pose, y se elimina todo decorado. Nadar desaparece de la escena y se hace transparente, un poco como el mago de la *cámara oscura*.

Es ese "encanto mágico de los retratos antiguos", que ha evocado Sartre: "Esos rostros que fotografió Nadar, en los alrededores de 1860, hace mucho tiempo que han muerto. Pero queda su mirada, y queda el mundo del Segundo Imperio, eternamente presente detrás de su mirada".

Introducción al libro Nadar. *Photo Poche, Centre National de la Photographie, 1983.*



Félix Nadar.
Mijail Alexándrovich Bakunin, ca. 1863.



Cruces y Campa. *General Don Porfirio Díaz.*
Tarjeta de visita, ca. 1874, (Col. Fototeca del INAH).

TARJETAS DE VISITAS MEXICANAS
RETRATOS DE CRUCES Y CAMPA

Patricia Massé

Antíoco Cruces y Luis Campa retrataron a la élite mexicana y a los pobres de la ciudad de México entre los años de 1862 y 1877, pero esa diferencia de clase no fue entendida por la pareja de fotógrafos como una clave formalmente decisiva en los retratos de esos individuos.

Ambos grupos sociales fueron retratados dentro del estudio fotográfico que establecieron los socios Cruces y Campa en la ciudad de México. Los retratos muestran, por lo general, seres con una actitud parecida, con un gesto honorable; lo único que varía en esos retratos es lo que rodea al retratado, es decir, el escenario y los objetos allí colocados. Sólo aquello que está fuera del retrato sugiere su identidad, pero no su identidad individual, sino su identidad social. Así, el pobre es representado con un escenario de fondo que reproduce, al interior del estudio, el lugar donde se le veía comúnmente; de ese modo, convergen en la imagen diversos elementos que configuran a un "digno individuo de la calle", es decir, a un "*pelado* digno". El elegante, por su parte, cuenta con la incondicional alfombra y con una utilería que termina por integrar un contexto despersonalizado que determina a un "digno individuo de salón", o sea, a un "*catrín* digno". Sus ropas completan esas diferencias que muestran, por un lado, a un conjunto de personajes pintorescos y, por el otro, a un grupo de gente elegante. Pero la dignidad se superpone como un rasgo esencial sobre esas diferencias superficiales, haciendo de todos ellos, no obstante su doble faceta, un solo sujeto con la misma apariencia, es decir, un "tipo decoroso". ¿Cómo se manifiestan en las imágenes esos rasgos? Si la apariencia tiende a ser igual y si la esencia del individuo, que se puede buscar principalmente en su mirada, no parece ser del todo diferente ¿se puede suponer, entonces, que todos están pensando en lo mismo, es decir, que están siendo retratados y que su imagen permanecerá para la posteridad? Sabemos que no. Si bien los elegantes tenían una idea de lo que estaba ocurriendo mientras permanecían frente a la cámara —aunque la cámara se imponía de modo distinto en cada uno de ellos—, los humildes probablemente entendieron poco, o nada, acerca de porqué se les arreglaba, se

les preparaba tanto, se les volvía a acomodar, y luego se les pedía que permanecieran quietos frente al aparato; ni por qué todo eso pasaba dentro de un cuarto encortinado y lleno de objetos que les eran ajenos, si no es que les provocaba incluso rechazo o desconfianza —dado que asistían al estudio en calidad de modelos elegidos por Cruces y Campa para ser fotografiados—.

¿Se puede interpretar, entonces, que Cruces y Campa sometieron a los retratados a su entera voluntad para transformarlos en un sujeto parecido en todos los casos? Supongo que la colaboración del retratado varió mucho entre un grupo social y otro. Además, entre las imágenes hay diferencias, algunas de ellas se pueden atribuir a la voluntad de Cruces o de Campa, o de ambos, y en otras —las menos— se impuso expresamente la voluntad de los retratados.



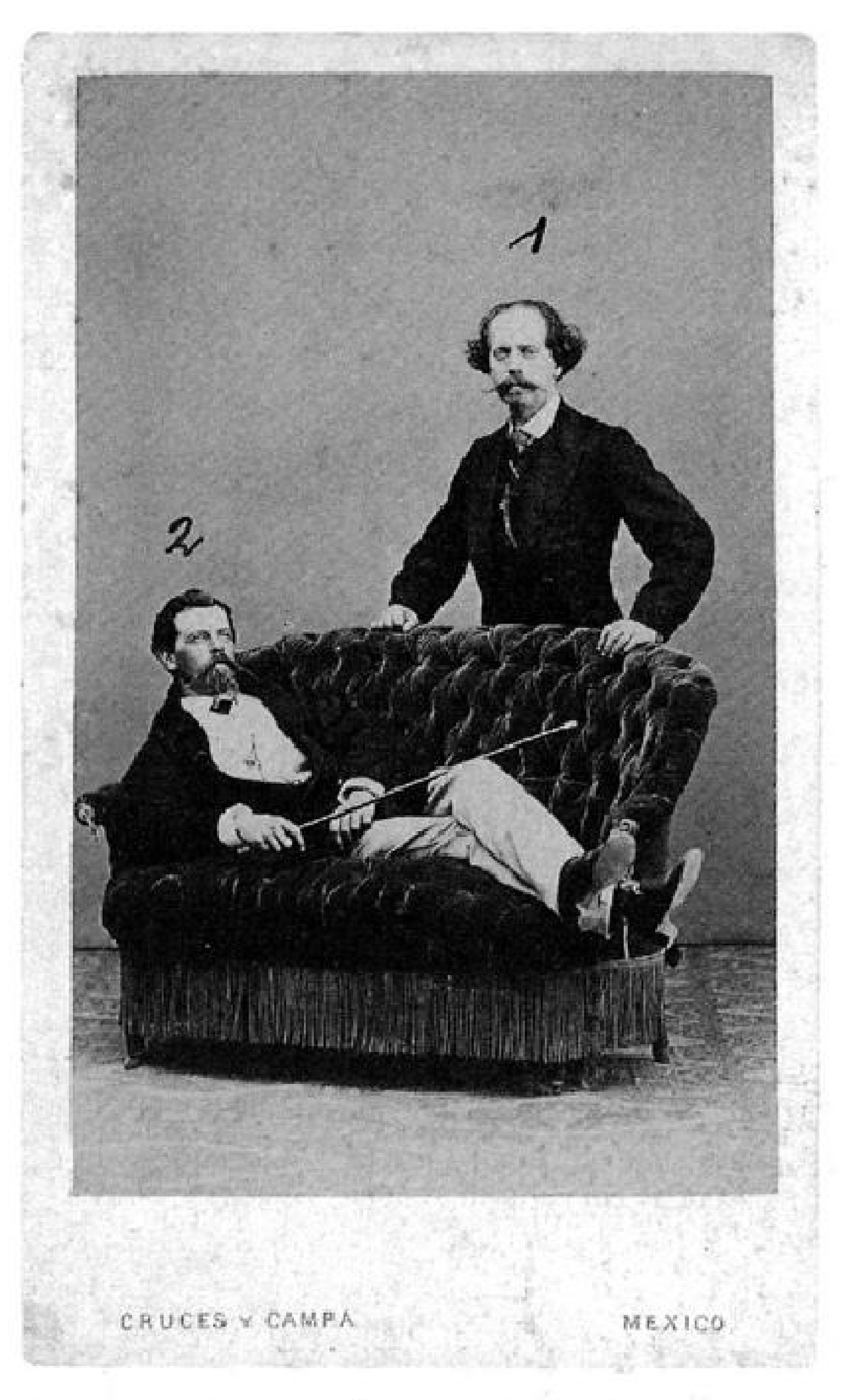
Cruces y Campa. Tarjeta de visita, ca. 1870. (Col. Fototeca del INAH).

Trataré de señalar el fundamento de algunas diferencias en las imágenes que, desde mi punto de vista, guardan relación con dos niveles de participación. Uno de esos niveles está determinado por los dispositivos visuales aplicados por el retratista y, el otro se circunscribe a la actitud del retratado, que se manifiesta en la *pose* que adopta. Estas tendencias sólo apuntan algunos rasgos que aparecen en buena parte de su obra.

Antíoco Cruces y Luis Campa convinieron algunos dispositivos visuales que realzan de un modo diferente esa dignidad generalizada en sus retratos. En un nivel de apreciación global se puede reconocer el tamaño de la imagen como un dispositivo común en todos los retratos. En general, la pequeña dimensión de los retratos de Cruces y Campa, de 9 x 6 cm aproximadamente, que corresponde al formato tarjeta de visita[1] —el más comercial en aquella época—, determina en la imagen un efecto subjetivo, pues estimula en el espectador una relación de posesión, de proximidad, o incluso de fetichización con la imagen[2]. Además, la pose del retratado —protocolaria, en la mayoría de los casos— añade a ese efecto un rasgo de cortesía. En un nivel de apreciación particular los dispositivos visuales se diversifican, reconociéndose con claridad principalmente tres. 1) En la "galería de gobernantes"[3] y en una galería incompleta de notables sólo se ve la fisonomía del retratado, que queda aislada en un contorno ovalado —en la primera—, y es destacada con una sencilla moldura o con un falso marco con motivos decorativos impreso en el soporte de la fotografía que se limita al busto —en la segunda—; estos elementos, junto con la breve biografía en el caso de los gobernantes, promueve mayor solemnidad en la imagen. 2) El dispositivo común en los elegantes retratados de cuerpo entero es la utilería



Cruces y Campa. *La princesa Inés de Salm-Salm*, ca. 1866. Tarjeta de visita.



Cruces y Campa. *Joaquín Mier y Terán*, ca. 1867. Tarjeta de visita.

y el escenario impersonal preparado especialmente para el retrato; éstos, por lo demás, eran recursos habituales en los estudios fotográficos profesionales del siglo pasado. 3) En los retratos de los humildes, que integran la colección que Cruces y Campa registraron con el nombre de "tipos mexicanos"[4], el encuadre y el escenario toman parte como elemento común que da uniformidad a la colección. La cámara siempre toma a la figura de cuerpo entero y de frente, por lo que el personaje no deja de ser sujeto de una visión etnográfica, que privilegia ese encuadre con el fin de que se observe el vestido y las proporciones del retratado. Además, se aprovecha el plano general de la toma para exhibir el escenario, que no es sino la reproducción artificial del lugar supuestamente real, mismo que proporciona un contexto particular a los ochenta personajes que conforman esa colección. Cruces y Campa aprovechan muchas veces la confección del escenario para reencuadrar al personaje, asegurando así la estabilidad y la armonía visual. Por cierto, esa confección involucró a Cruces y Campa en un proceso paulatino de construcción de la imagen, ensayando primero diversas poses con el mismo modelo y luego, en un segundo momento, ajustando el escenario; o bien al revés, probaron más de un escenario y mantuvieron al personaje con la misma pose. Es decir, siguieron un proceso de trabajo acumulativo de imágenes preliminares, hasta



Cruces y Campa. *Fruteros.* Tarjeta de visita, ca. 1870. (Col. Fototeca del INAH).



Cruces y Campa. *Vendedor de pieles curtidas.* Tarjeta de visita , ca. 1870.

componer la decisiva. Nada podía estar más lejos de la toma instantánea, ni más cercano al trabajo del fotógrafo publicista.

Difícilmente se puede identificar en los retratos que tienden a imitar un modelo común (como se observa en muchos retratos fotográficos de estudio del siglo pasado) la forma en que se manifestó la voluntad de quien posó frente a la cámara; de hecho, esa voluntad sólo se puede reconocer en unos cuantos retratos que se salen de las manos de los fotógrafos, por lo que más bien son una muestra de lo atípico en la producción de Cruces y Campa, pues la singular actitud que se ve en los retratos de algunos personajes de la clase alta hace visible esa voluntad individual que, al parecer, se antepuso a la voluntad del fotógrafo. Así, el interés de clase parece ser determinante en el retrato de José Rincón Gallardo como en el de la princesa de Salm-Salm; él posa tendido en el sillón del estudio del fotógrafo, en compañía de Pedro Valle que permanece de pie; ella viste un traje de gala pero lleva el cabello suelto. En ambos retratos hay un desafío intencional a la solemnidad convencional del retrato de la época —tanto del fotográfico como del pictórico. En esas circunstancias, los dos personajes impusieron terminantemente su superioridad social exhibiendo una actitud que sólo era concebible en la intimidad de la casa. Si ella descuida un detalle esencial en su arreglo —pues el cabello siempre debía llevarse recogido y cuidadosa-

mente peinado— es porque sabe que cuenta, más con su inteligencia y su belleza, que con su nobleza. Así también Rincón Gallardo respalda, en su elevada condición social, su seguridad para adoptar una actitud anticonvencional. La identidad individual en estos retratos se impuso por la voluntad del retratado, no por la del retratista, pues, a fin de cuentas, la responsabilidad de Antíoco Cruces y de Luis Campa no fue más allá de la norma formalista del retrato burgués[5] a la que sometieron no sólo a los de la élite mexicana, sino también a los humildes de la ciudad de México.



Cruces y Campa. *China poblana*, ca. 1870. Tarjeta de visita. (Col. Fototeca del INAH).

NOTAS

[1] Cruces y Campa anunciaron que su establecimiento se especializaría en retratos en formato tarjeta, sin embargo, también trabajaron otros formatos para el retrato e incluso hicieron fotografía arquitectónica.

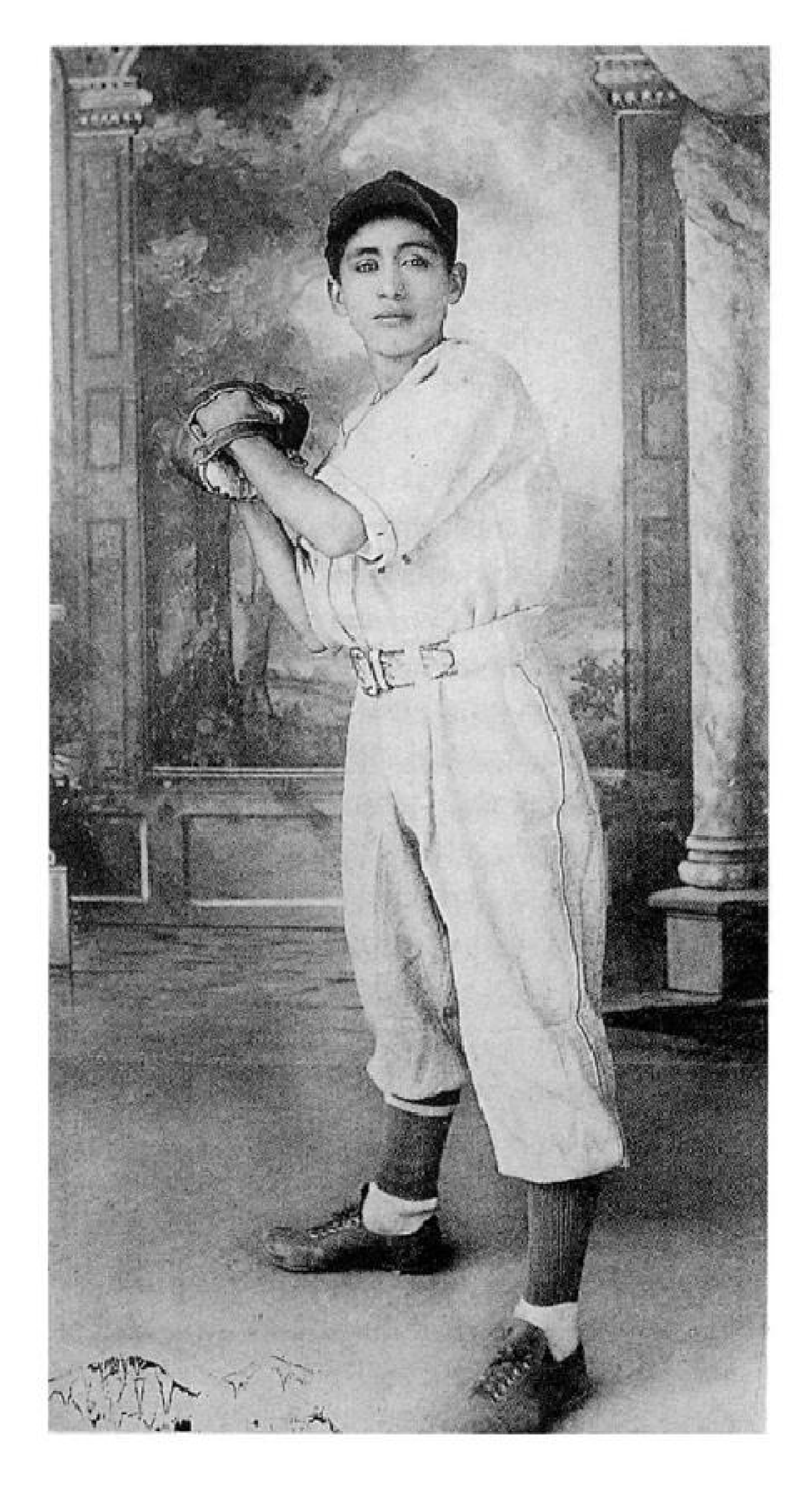
[2] Jacques Aumont se basa en Metz para argumentar que "en la empresa fotográfica misma, en general, opera siempre una conjunción entre ejercicio de la mirada y fetichización", Cf. Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992. (Paidós Comunicación, 48). La democratización del retrato impreso en el formato tarjeta de visita propició la llamada "tarjetomanía" y el coleccionismo de fotografías que dió popularidad a los álbumes fotográficos. La fetichización se manifiesta en el valor efectivo que adquiere por lo común el retrato tarjeta de visita como adminículo amistoso (que muchos solían llamar recuerdo amistoso), valor que se manifiesta enfáticamente cuando se escribe una dedicatoria en el reverso del soporte de la imagen.

[3] La galería de gobernantes, registrada como *Galería de personas que han ejercido el mando supremo de México con título legal o por medio de la usurpación*, reunió a los 52 gobernantes del país (que van de 1821 a 1874). Gran parte de ellos son copia fotográfica de la galería de pinturas del Ayuntamiento de la ciudad de México.

[4] Antíoco Cruces registró en 1880 lo que él llamó colección de *Retratos fotográficos de tipos mexicanos*. La información que proporcionan las imágenes, sin embargo, confirma que fue durante la época en que trabajó en sociedad con Luis Campa cuando elaboraron conjuntamente el proyecto. Los ochenta personajes que integran la colección representan, los oficios tradicionales en la ciudad de México: el aguador, la alfajorera, el "aguilita", el pulquero, los "cabeceros", los vendedores de cedazos, etcétera.

[5] El retrato burgués es aquél en el que el retratado lleva su mejor vestido y posa con un decoro convencional, según lo entiende Christian Pheline. Véase: *l'image accusatrice*, París, 1985. (Les cahiers de la photographie, núm. 17)





Fotoestudio Jiménez.
Jichitán, Oaxaca, ca. 1930.

"ASÍ NOS GUSTARÍA SER EN EL CASO DE QUE NO FUÉRAMOS ASÍ"

LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS

Carlos Monsiváis

En el siglo XIX, quienes pueden costeárselo (familias, parejas e individuos) esperan todo del retrato pictórico. Es imperecedero, más o menos, proclama alcurnias y sitios en la escala social y en lo interno y en lo externo cumple una gran función: dar a conocer de sus clientes "la mayor imagen posible".

Esto lo entiende y práctica por ejemplo Hermenegildo Bustos en sus retratos de guanajuatenses, tan implacables, tan reacios al halago, tan al tanto de la complacencia de sus retratados. Y si la pintura es lo sublime, la fotografía, arte novedosísimo, obtiene una atención desigual: se le considera porque el testimonio visual es una de las variantes del acta de nacimiento, pero así permanezca en el centro del hogar no cuenta con el sello de la emoción artística. "Aquí estoy yo pero falta mi espíritu". El mérito es de la técnica no de los individuos.

En las primeras décadas del siglo XX, el retrato pictórico ya es asunto del pasado. Al arrinconar la vanguardia a la antigua pintura académica y al disminuir los "cazadores de parecidos", el retrato se encarece y sólo los ricos o los amigos de los artistas se hacen acreedores a la "eternización". En cambio, como lo demuestran Romualdo García en Guanajuato, Sotero Constantino Jiménez en Juchitán, José Antonio Bustamante en Fresnillo y Martín Ortiz en la capital, las clases populares hallan en la fotografía su oportunidad de atender el presente, arreglárselas decorosamente con las evocaciones y enviarle mensajes solemnes o cariñosos al porvenir (la descendencia, la sala ideal donde la descendencia distribuirá sus tesoros conmemorativos).

"¡Cómo me parezco a mí mismo en esta foto!" Semejarse a uno mismo, ser fiel a ese espejo inmóvil al que una sola persona monopoliza: no hay aspiración más contundente. Si el teatro es, por más de un siglo, el surtidero imaginativo, la fotografía aporta una "construcción de lo real" cuya teatralidad les permite a los retratados protagonizar una obra ni escrita ni representable pero centrada en la dignidad y la armonía. Entonces, para algunos la fotografía es la extensión accesible de la pintura; para otros, es la compensación por la carencia de imagen pública; para muchísimos, es cercanía agradecible con cualidades que no están muy seguros de poseer: las dimensiones de la madurez, la



sabiduría vital, la gracia, la seriedad profesional, la serenidad republicana. Tercer acto: los retratados observan a la cámara y entablan el intercambio: dáme la esencia de mi posición social y yo te pondré en el lugar más notorio. Ante la cámara, lo real es lo teatral y es lo histórico.

De tan artificial el hieratismo de los retratados resulta genuino. Que la cámara, secuestradora de facciones, los halle dispuestos para el anticipo del Juicio Final, que se inicia y concluye en la revisión fisionómica. "Y en aquellos días se levantará el rostro inocultable de cada uno". Posar ante el fotógrafo es, por un tiempo larguísimo, una responsabilidad cercana a lo dramático, el ensayo a las puertas del infinito, la vida cotidiana, tan estrepitosa y tan desdramatizada. Esto se advierte en los casos límites: la foto al-aire-libre, los fotógrafos que "pueblean" y los que callejean. Los fotógrafos ambulantes recorren los pueblos con su muestrario y su don de gente que domestica el nerviosismo de los clientes, y los fotógrafos callejeros en La Alameda o en la Villa de Guadalupe se proponen enaltecer a los jovenazos, o al señor y la señora, o al señor o a la amiga ocasional o a la bonita familia. Durante una etapa sólo se obtienen actitudes rígidas, así sus objetos/sujetos sean jóvenes en día de fiesta. Progresivamente, se establece la relación de complicidad, y las imágenes van abandonando su tiesura. Los-estudios-a-la-vista-de-todos dan cuenta de la exigencia democratizadora de quienes acuden a los "fotógrafos de cinco minutos", con un costo de diez centavos para el fijador y revelador, con cámaras Kodak por así decirlo pre-tecnológicas, con telones de fondo que son robos de paisaje, adquisición instantánea de montañas y casitas y vírgenes de Guadalupe. Son, desde luego, fotos anacrónicas de antemano, recuerdos de la contingencia, tal vez por eso mismo ampliamente valorados.



Estudio Romualdo García, ca. 1915.

En los estudios "a intramuros" y a la fuerza, la cámara es atenta, el señor que la maneja es cortés, su plática suele ser amable y él lucha por extraer de las facciones las virtudes de sus clientes. Por su oficio él le atribuye el mismo interés a cada uno de los rostros (el máximo o ninguno) y los mejores de entre la legión de retratistas actúan bajo una convicción: en el fondo nadie se parece a nadie, y a uno le toca sacarle ventaja al desenfado, a la timidez, a las gallardías y a las inhibiciones. De eso se trata, al fin y al cabo la rigidez o la soltura corporal también equivalen a una declaración de bienes.

¿Qué mensajes puede enviar al retratado? En él se mezclan la aprehensión, la curiosidad y un poco de apatía ante lo inevitable: sus rasgos, que la cámara logrará atenuar o favorecer, pero nunca, oh diosa de la reproducción cruel, eliminar. Y en estas décadas las transformaciones son notorias. Va concluyendo la era de los repartidores del prestigio social, cuyo máximo ejemplo en el siglo XIX fueron el señor Cruces y el señor Campa del acreditado estudio, que le garantizaban a los retratados el señorío indispensable en sus cartas de visita. (Allí la personalidad era, a

◂ **Estudio Romualdo García**, ca. 1930.

nuestros ojos, intercambiable, por su dependencia del traje, el bigote cuidado y las horas de ensayos seductores ante la soledad de la conciencia).

LOS ESTUDIOS ARQUETÍPICOS

Elijo cuatro fotógrafos, a sabiendas de lo que falta por explorar en la historia de la fotografía mexicana, y en la ausencia de monografías sobre, verbigracia, el estudio de Silva, el de Armando Herrera ("fotógrafo de las estrellas"), o el de Yazbek. Pienso ahora en Sotero Constantino Jiménez, Romualdo García, Martín Ortiz y Antonio Bustamante. El primero, Jiménez, le hace posible a sus retratados en Juchitán combinar su tradición (vestuario, compostura tribal, alhajas y rasgos) con la modernidad que se asoma. Romualdo García, un genio de la puesta en escena, le concede a cada uno de sus parroquianos "los escenarios que les convienen. A Martín Ortiz le importa complacer "para que las visitas vuelvan", y a José Antonio Bustamante, el ámbito urbano le infunde la gana de algo hasta entonces prohibido: mobilidad, que él lleva a su perfección popular. Y adviene el tiempo de la foto, individualizada, que Bustamante lleva a su perfección popular. Todavía en Romualdo García por ejemplo, la pose de los retratados es un informe a la sociedad a su alcance: "Este soy yo, éstos somos nosotros, pero nada seríamos sin su mirada de aprobación y reconocimiento. Gracias, señor cura. Gracias, señor alcalde. Gracias, señor licenciado. Gracias, señor doctor". Pero los fotografiados por Bustamante en la ciudad de México han dejado de creer, o nunca han creído, en la gran sociedad y ajustan su guardarropa y sus actitudes al tamaño de las exigencias del vecindario, que se cierra sobre sí mismo. Las clases populares, en su acercamiento a la foto, van modificando sus costumbres: las galas (los trajes domingueros) dejan de ser indispensables, aunque algunos de sus poseedores aún los usen en las grandes oportunidades; vale el vestuario entrañable, lo que uno se llevaría a la isla desierta o al cielo: el uniforme de futbolista o beisbolista, los vestidos de oportunidad, el traje que tanto escándalo debería causar en el *dancing*, los vestidos de fantasía, el traje de novia que debió usar la abuela en el caso de que se hubiera casado. En los años veinte, aunque no se aclare, los fotografiados lo perciben: La Sociedad, la única por antonomasia, todavía no ha muerto, pero hoy nosotros, los de la mayoría habitamos en las sociedades que, según valga la pena o sea posible, reproducirán o no las conductas del antiguo Centro de la respetabilidad.

Muy probablemente Romualdo García le aprendió a Hermenegildo Bustos: el estudio del rostro como lo intransferible, aquello donde estacionan listas para parecer en situaciones de emergencia, las pasiones y la bravura y las limitaciones y las visiones del mundo. El rostro: aquello tan a la vista que casi nadie quiere interpretar. Sin la severidad de Bustos, tan reacio al "ennoblecimiento" de los rasgos, García va

Martín Ortiz. ▲
David. Ciudad de México, ca. 1925.

Martín Ortiz. ▶
Leticia. Ciudad de México, 1917.





a fondo y no se conforma con extraer de sus retratados sus intenciones, su "biografía sintética", su compostura. Con un don notable para la iluminación, modernísimo en su idea de la individualidad que asoma en personas aún regidas por lo colectivo, Romualdo García transmite una portentosa galería de seres a quienes la tecnología vuelve sus confidentes: los curas satisfechos, las parejas de amigos un tanto equívocos o que así lo parecen, los *dandies* del pueblo con su Wilde entre líneas, las parejas ya nunca más campesinas, las familias que en el año próximo emprenderán el viaje a la capital.

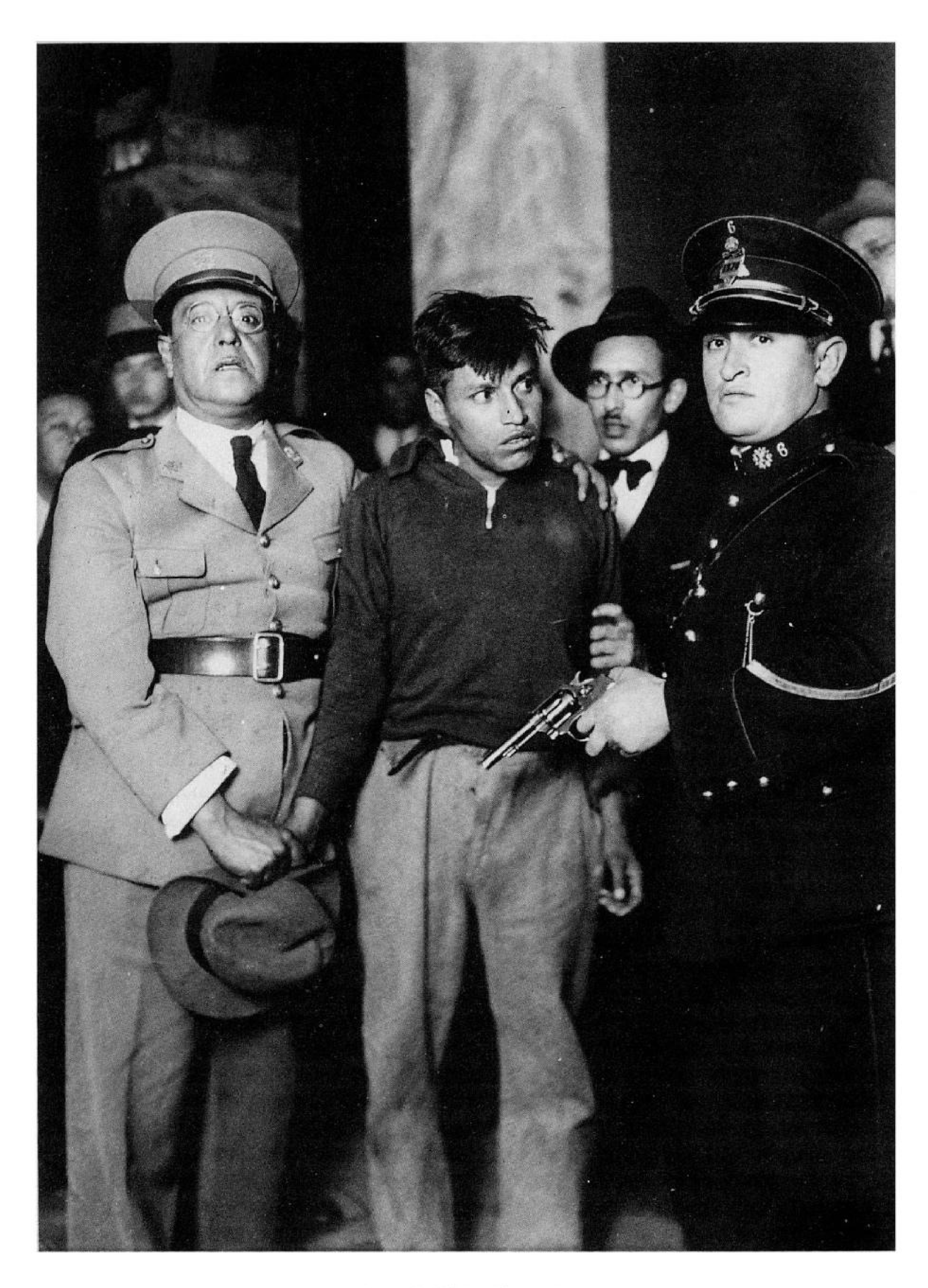
Sotero Constantino no es tan exigente: él enseña las virtudes de la raza, el juego de valores y abalorios de los juchitecos. En los años treinta, alojados en el aislamiento categórico al que tanto ayuda la vinculación tan errática con el país, los clientes de Sotero Constantino aún se atienen a las tradiciones de la representación: si sus padres se retratan desde la apariencia adusta, ellos no tienen por qué proceder de modo distinto, si se inmovilizan se parecerán a las estatuas que son el antecedente de la fotografía que les importa. En esta época y en la provincia, el estudio de fotografía es un centro confirmador, el gran registro social a escala, uno de los puntos neurálgicos de las pequeñas y grandes poblaciones. Una familia no arriba a su legitimidad plena sin su foto enorme, de preferencia coloreada a mano; una pareja es la semejanza y la distancia con su foto de bodas; un recuerdo es aquello que desde el álbum (el ropero, la cartera, las páginas de un libro) admite la práctica de los ritos más profundos y previsibles de la memoria. Un fotógrafo de excelencia comercial, Martín Ortiz digamos, complace las ilusiones y se preocupa por agraciar los perfiles y los tres cuartos, en prodigar astucias para que sus clientes sueñen con escapar a las fatalidades de nacimiento o dejadez. Él otorga a la fotografía la capacidad de halago que el cliente apoya y exige. Él complace las ilusiones. De eso se trata: la fotografía es también un "arte de la felicidad". Sotero Constantino no lo piensa así: la fotografía es la norma de las generaciones, el reemplazo de la cultura oral por la galería de los personajes. Lo que aquí se ve es lo que debe ser. Bustamante no cree en la psicología ni en el mínimo análisis caracterológico; cree, o eso muestra su trabajo, en la individual y gozosa seriezota (así, con esa palabra) de los favorecedores de su estudio. Y por eso, transforma su apariencia, si ellos se dejan, en una fantasía. Y el fotógrafo guanajuatense García es el más radical de los exploradores hasta ahora, a él le importa extraer de sus retratados algo más que sus intenciones, no tanto la "biografía sintética" sino el momento único en que la imagen coincide con la realidad profunda.



José Bustamante.
La vedette.

El país entero acudió en la primera mitad del siglo a un estudio fotográfico. ¿Dónde si no se aprovisionará de elementos de parodia, pastiche y reverencia la postmodernidad?

◄ **José Bustamante.** *El gran lente.*



Agustín Víctor Casasola.
Presentación de un preso. Cárcel de Belén. México, ca. 1930.

AGUSTÍN VÍCTOR CASASOLA
RETRATISTA

Rebeca Monroy Nasr

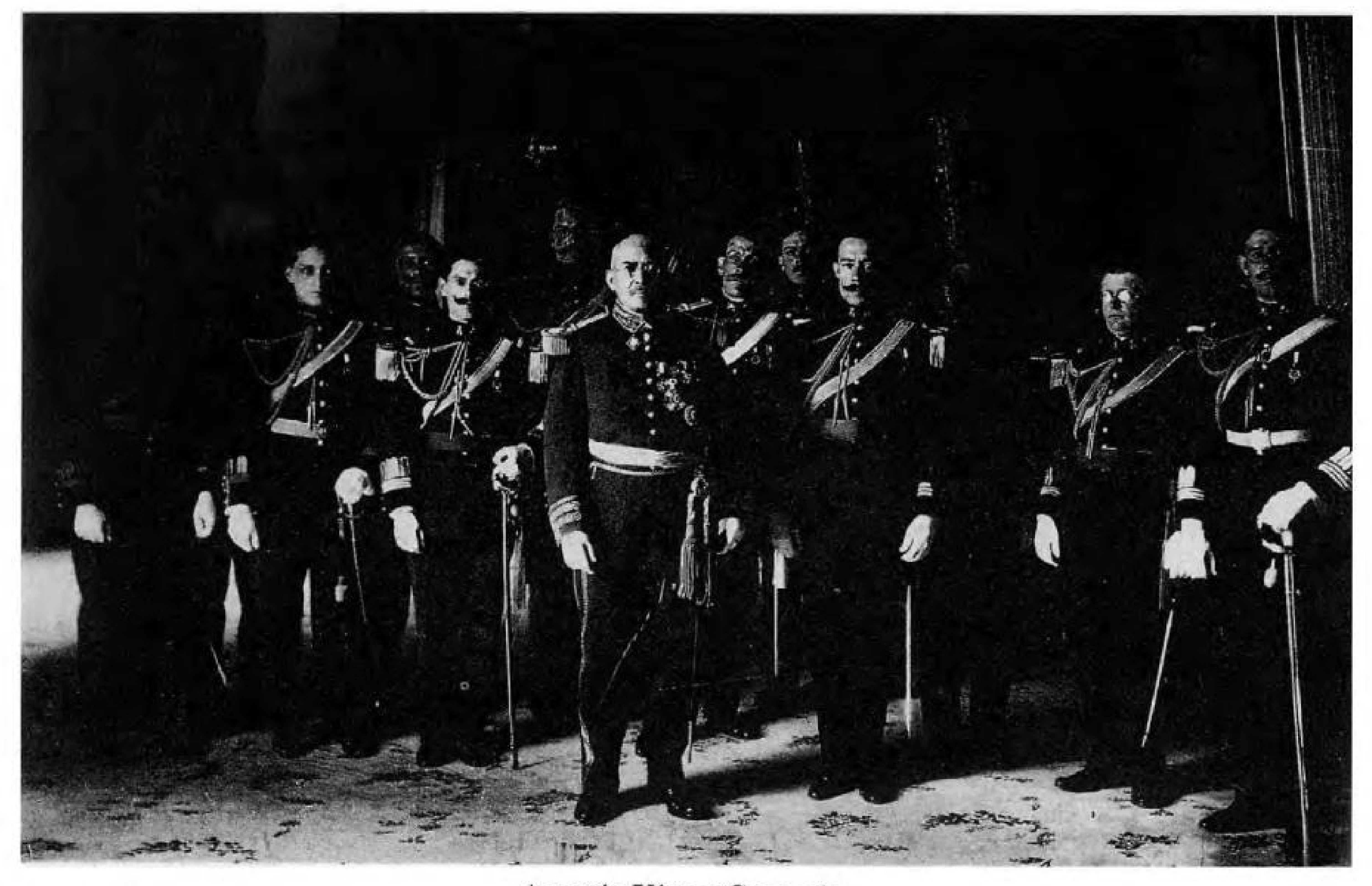
Si al escuchar o leer el nombre de Casasola sólo recordáramos las imágenes de adelitas querendonas, obreros y campesinos revolucionarios, niños convertidos en soldados combatientes o caudillos del movimiento armado de 1910, estaríamos olvidando una parte sustantiva de la historia de la fotografía en nuestro país.

La profesión de reportero gráfico que elige Agustín Víctor Casasola (1874-1938) en el umbral del siglo XX, le permite iniciar una magnífica colección de imágenes. Para 1912, en la céntrica calle de Ayuntamiento número 8, de la ciudad de México, Casasola abre su Agencia de Información Fotográfica. Él mismo realiza los fotorreportajes, compra materiales originales o contrata a diferentes fotógrafos que van a enriquecer el acervo gráfico de su empresa. Su labor tiene resonancia y continuidad a través de su hermano Miguel Casasola, sus hijos Ismael y Gustavo, y con el tiempo, sus nietos. El fondo que reúnen los Casasola cuenta con casi un millón de negativos de una indiscutible calidad documental y estética, y actualmente se encuentra en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, Hidalgo.

En la vasta producción gráfica de Agustín Víctor Casasola —38 años de labor— , se encuentra una serie de retratos de personajes tanto conocidos y otros anónimos que destacan por su calidad técnica y formal y, sobre todo, por la relación establecida entre el modelo y el fotógrafo al momento de su realización.

Cabe destacar que Casasola jamás fue un fotógrafo de estudio. Su capacidad de enfrentar los acontecimientos inmediatos le permitía capturar las imágenes colectivas e individuales de los personajes, no sólo con una intención periodística. Los cambios sustantivos en la formación social de la ciudad de México desde el porfiriato hasta el período posrevolucionario, se presentan a través de los retratos que Casasola realiza con diferentes intenciones y usos sociales.

De esa primera etapa de trabajo fotográfico es uno de los retratos más representativos. Son dos jovencitos que, sentados en el mullido sillón de la dirección del diario *El Imparcial*, simulan leer atentos el periódico



Agustín Víctor Casasola.
El general Victoriano Huerta y su estado mayor. México, 1914.

que muestra el titular gracias a un estratégico doblez. A sus espaldas aparece un enorme óleo de cuerpo completo del propio Porfirio Díaz. Este retrato no deja de impresionar por el discurso interno de la imagen: elocuente, autocomplaciente e indiscutiblemente propagandístico del régimen. En otra foto aparece un pequeño que porta el traje militar de gala del ejército mexicano, espada en mano y medalla en el pecho del ejército defensor de los intereses del porfiriato. En el primer caso, la presencia del fotógrafo no se advierte, es una imagen concebida como casual. Sin embargo en el segundo, el pequeño engalardonado mira fijamente al fotógrafo quien ha tenido que bajar su cámara para que su modelo quede encuadrado de cuerpo completo en la placa de cristal.

De los retratos colectivos sobresalen algunos por los personajes que aparecen y otros por su forma de realización. Las fiestas del centenario de la Independencia muestran la aparente riqueza de un país empobrecido. Díaz y su comitiva disfrutan de los festejos, mientras que el pueblo posa como parte del ambiente y de la parafernalia nacional. Sin embargo, cuando observamos el retrato de Francisco I. Madero con su segundo gabinete (1912), todos ellos elegantemente vestidos con levitas ante una mesa del salón presidencial, advertimos la intención de cambio de una actitud militarizada a un gobierno civil, pero inestable. El retrato del presidente Madero, realizado en un primer plano ante un sencillo fondo blanco y donde sólo se ve una parte de la banda presidencial, revela un gesto de incertidumbre y desconfianza. Es evidente que no es un retrato oficial; la intención del fotógrafo al acercarse con su cámara es mostrar el rostro del personaje. Esta imagen refiere irremediablemente a la fotografía triunfalista de Victoriano Huerta en 1913, quien, junto a los miembros que eligió para su gabinete, posa para el fotó-



Agustín Víctor Casasola.
Francisco I. Madero con algunos miembros de su gabinete. México, 1912.

grafo Casasola. Todos los personajes en traje militar miran de frente a la cámara y el fotógrafo elige la toma de cuerpo completo. No hay muebles ni elementos que distraigan la mirada y la atmósfera está recreada en una casi total obscuridad. Sólo un haz de luz baña ligeramente la escena y le confiere a la imagen un ambiente de solemnidad, rigor y hermetismo que logra subrayar en la figuras su presencia contundente.

Las elecciones formales del fotógrafo van acorde al modelo: el encuadre, el ángulo, los primeros planos y la composición especial confiere a los personajes un plano central. Y a pesar de tratarse de imágenes posadas, no equivalen a los retratos de estudio. Casasola siempre tienen presente su condición de fotógrafo de prensa, por lo que el contexto en el que se desarrollan sus personajes es parte sustantiva de la imagen.

Con las fotografías de la Revolución Mexicana, Agustín Víctor Casasola empieza a mostrar el reverso de la moneda. Las imágenes de mujeres que acompañan a los soldados (como la de la pareja que se abraza entre los rieles del tren, la soldadera que se asoma del furgón de carga o la de María Zavala, "la *destroyer*", quien ayudaba a bien morir a los soldados), son retratos significativamente diferentes al de Emilia Águila de Huerta, enmarcada ante la puerta de su residencia con un largo vestido negro, que deja al descubierto el hierático y adusto rostro de quien fuese la esposa de un dictador.

Estas gráficas de la revolución son tan memorables por su contenido documental, como por sus cualidades estéticas. Como lo muestra la imagen del conductor del tren que cambia su gorra por la de combatiente y, rodeado de mujeres revolucionarias, posa unos segundos frente a la cámara de Casasola. Lo mismo sucede con el excelente retrato del asaltante Fortino Sámano (quien minutos antes de ser ejecutado por las



Agustín Víctor Casasola. *Detenida.* Penitenciaría de Lecumberri, México, ca. 1940.

autoridades constitucionalistas posa para el fotógrafo dirigiendo la mirada fija al objeto de la cámara). El rostro del bandido no esconde, no disimula; se presenta con la misma frialdad con la que se expone ante el paredón. Esa magnífica realización del fotógrafo se aprecia en las tomas en Palacio Nacional de Francisco Villa, Emiliano Zapata, José Vasconcelos y Eulalio Gutiérrez, entre otros. O aquel retrato de Zapata de cuerpo entero que será retomado por pintores como Diego Rivera y Arnold Belkin para recrearlo, años después en sus imágenes plásticas.

La presencia del fotógrafo Casasola en el medio, y su innegable experiencia adquirida durante el porfiriato, le permite ir al encuentro de las principales escenas y protagonistas de esa febril contienda en nuestro país. Son las imágenes que anteceden a aquéllas que realizará durante las décadas siguientes.

En el período posrevolucionario Casasola es contratado por el gobierno de Álvaro Obregón y, posteriormente por el de Plutarco Elías Calles, como jefe de fotografía de diferentes dependencias del gobierno. Entre sus tareas se encuentra el registro fotográfico en la Dirección de Espectáculos de la Secretaría de Gobernación, en el Registro Público de la Propiedad y en el Tribunal de Belén. Esta labor le permitirá acceder a ámbitos poco retratados en la fotografía mexicana.

De esta serie destacan las fotografías de los tribunales judiciales de Belén, no sólo por los personajes que dejaron impresos sus rostros en las placas de Casasola, sino por la manera en que se acercó a retratarlos. En todas ellas podemos apreciar el interés del fotógrafo por señalar las causas, los efectos y estados de ánimo de los detenidos. La imagen *Detención de un preso*, donde el personaje central no se ha dado cuenta de la presencia del fotógrafo, contrasta con la de las autoridades que lo sostienen. son tomados para sorpresa suya. En la serie de los *Homosexuales detenidos* se puede encontrar desde la actitud introvertida y pasiva de un travesti que, sentado sobre una banca del tribunal, asoma las humildes ropas que ha conseguido, (las medias con dobleces, el fondo cubierto por el abrigo y un sombrero de lado que permite entrever al modelo con el único signo que lo delata: un corte de pelo masculino) hasta un grupo de *Homosexuales detenidos* que en un acto incluso festivo y burlón se exhibe ante el fotógrafo. Posan mostrando sus pañoletas y sus músculos, exagerando las actitudes de la conducta femenina y sonríen para ser capturados, por segunda vez, pero ahora por la cámara.

Es notable la imagen de la *Detenida*, quien erguida y de perfil modeló para Casasola, sólo que en un gesto de rebeldía sonriente muestra su mano con una pañoleta amarrada a su muñeca, poniéndole cuernos al fotógrafo. O aquella otra en que no hay encuentro con el fotógrafo, a juzgar por la angustia que refleja el rostro. Desde el ángulo izquierdo de la imagen aparece una mano anónima, que no se sabe si consuela o persigue a la presa.

Este grupo de fotografías presentan los más singulares casos, desde aquél que junto a los policías enseña el cuchillo con el que cometió su crimen (antecedente de las preferidas actualmente por la prensa amarillista) hasta las humildes y jóvenes prostitutas con sus medias de seda, pero con los zapatos gastados y sucios. En contraste, se encuentran los retratos de las guapas y elegantes autoviudas como Juana Pedrera y Luz González.

Las instituciones gubernamentales del período posrevolucionario fueron fuente de información gráfica para Casasola. Así, el primer plano está destinado a aquellos que no fueron elegidos sujetos de justicia social. Para aquellos que cayeron en los hospicios, hospitales, asilos psiquiátricos, la calle o en la última morada, la morgue, con aquel patólogo que traía una inscripción de "anfiteatro" en la bata blanca que refuerza la imagen necrófila del lugar. No lejos de ese concepto aparece el retrato del juez Guillermo Schultz quien frente a su escritorio ha colocado un cráneo humano, antecediendo cualquier suspicacia de los acusados.

Esta serie de fotografías de Agustín Víctor Casasola nos muestran al México olvidado de sí mismo, las raíces y cimientos sobre los que se estaba construyendo el nuevo Estado: la cara triste, pobre y abandonada que ahora ocupaba un lugar estelar en la iconografía de Casasola. Ante la imagen oficial y decorativa del régimen se presentan los altos contrastes, los matices de dolor y desesperación. Con su lente normal, el fotógrafo tomaba aquello que aparentemente no lo era.



Agustín Víctor Casasola.
Detenido. México, ca. 1935.

Así, las fotografías de Casasola retratista contienen un cúmulo de información visual, documental y estética de cuatro décadas de trabajo continuo, que permiten acercarnos a elaborar una historia más acabada de nuestro país. Una historia no oficial pero configurada a través de sus imágenes: de Palacio Nacional a la cárcel de Belén.



El pianista.



Desempleado.



Dirigente comunista.



Guardián del orden.

August Sander, ca. 1925.

EL TRAJE Y LA FOTOGRAFÍA

John Berger

¿Qué es lo que August Sander les decía a sus modelos antes de tomar una foto? ¿Y cómo se los decía de manera que todos entendieran lo mismo? Cada uno de ellos mira a la cámara con la misma expresión en los ojos. Cuando hay diferencias, ellas son el resultado de la experiencia y el carácter del modelo. El párroco, por ejemplo, ha vivido una vida diferente a la del empapelador; para todos ellos, sin embargo, la cámara de Sander representa lo mismo.

¿Acaso les dijo simplemente que sus fotografías iban a ser un registro histórico? ¿Se habrá referido a la historia de manera de provocar la desaparición de la vanidad y la timidez en sus modelos, de modo que miraran a la lente diciéndose a sí mismos, para usar un extraño tiempo verbal: *Así me veía*. No podemos saberlo. Tenemos que reconocer simplemente la unicidad de su trabajo, que él planeó dándole el nombre genérico de "El hombre del siglo XX".

Su propósito era encontrar alrededor de Colonia, en la zona en que él nació en 1876, arquetipos capaces de representar todos los tipos humanos posibles, las clases sociales, las sub-clases, los oficios, vocaciones, privilegios. Esperaba tomar un total de 600 retratos. Su proyecto fue interrumpido por el Tercer Reich de Hitler.

Su hijo Erich, un socialista antifacista, fue enviado a un campo de concentración, donde murió. El padre ocultó sus archivos en la provincia. Lo que hoy queda es un extraordinario documento humano y social. Ningún otro fotógrafo que haya tomado fotos de sus compatriotas lo ha hecho con un carácter tan claramente documental.

Walter Benjamin escribió en 1931, a propósito de la obra de Sander:

"El autor no se ha acercado a este cometido como erudito, aconsejado por los teóricos de la raza o por los investigadores sociales, sino 'desde una observación inmediata'. Sin duda que fue ésta una observación sin prejuicios, incluso audaz, pero delicada al mismo tiempo, esto es, en el sentido de la frase goethiana: 'Hay una experiencia delicada, identificada tan íntima-

mente con el objeto que se convierte por ello en teoría'. Por consiguiente es del todo normal que un observador como Döblin dé con los momentos científicos de esta obra y advierta: 'Así como existe una anatomía comparada, única, desde la que se llega a captar la naturaleza y la historia de los órganos, este fotógrafo ha practicado una fotografía comparada y ha ganado con ella un punto de mira científico que está por encima del que es propio del fotógrafo de detalle'. Sería una desgracia que las condiciones económicas estorbasen la publicación subsiguiente de este corpus extraordinario.[...] La obra de Sander es más que un libro de fotografía: es un atlas que ejercita".

Con el mismo espíritu inquisitivo de las afirmaciones de Benjamin, me propongo examinar la famosa foto de Sander de tres jóvenes campesinos, parados al atardecer junto al camino, yendo a un baile. Hay tanta información descriptiva en esta imagen como en las páginas de un maestro de la descripción como Zola. Sin embargo, sólo quiero considerar una cosa: sus trajes.

La fecha es 1914. Los tres jóvenes pertenecen, a lo sumo, a la segunda generación en vestir esos trajes en el campo europeo. Veinte o treinta años antes no era posible adquirir tales prendas a un precio accesible a los campesinos. Entre los jóvenes de hoy los trajes oscuros, formales, han caído en desuso, al menos en los pueblos de Europa occidental. Pero durante la mayor parte de este siglo la mayoría de los campesinos —y los más de los trabajadores— usaban trajes oscuros de tres piezas en ocasiones tales como ceremonias, domingos y días de fiesta.

Cuando voy a un funeral en el pueblo donde vivo, los hombres de mi edad y los más viejos todavía los usan. Por supuesto que ha habido cambios en la moda: el ancho de los pantalones y de las solapas, el largo de los chalecos no es el mismo. Sin embargo, el carácter físico del traje y su mensaje no cambian.

Consideremos primeramente su carácter físico. O, más precisamente, su carácter físico al ser usados por campesinos de pueblo. Y para hacer más convincente la generalización, miremos una segunda fotografía de una banda de pueblo.

Sander tomó el retrato de este grupo en 1913. Sin embargo, bien hubiera podido tratarse de la banda de la fiesta hacia la que se dirigen los tres campesinos con sus bastones a la vera del camino. Hagamos ahora un experimento. Tapemos los rostros de la banda de músicos con una hoja de papel, y tomemos en cuenta sólo sus cuerpos vestidos.

Ni por un instante podría pensarse que estos cuerpos pertenecen a la clase media o a la clase gobernante. Podrían pertenecer a trabajadores, más que a campesinos; pero por lo demás no hay duda. Tampoco sus manos proporcionan la clave, como lo harían de poderse tocarlas. ¿Por qué es entonces la clase social a la que pertenecen tan evidente?

¿Es una cuestión de moda y de la calidad de la tela de los trajes? En la vida real tales detalles serían elocuentes. En una pequeña fotografía en blanco y negro no son evidentes. Sin embargo, la fotografía estática muestra, quizá más vívidamente que la vida misma, la razón fundamental por la que los trajes, lejos de ocultar la clase social de aquéllos que los llevan, la subrayan y enfatizan.

Sus trajes los deforman. Al usarlos, parece como si estuvieran físicamente contrahechos. Un estilo pasado de moda se ve a menudo absurdo, hasta que es reincorporado y puesto de moda otra vez. Ciertamente, la lógica económica de la moda depende de hacer que la moda pasada se vea absurda. Pero aquí no nos encontramos, de manera primaria, con ese tipo de absurdo; aquí las prendas se ven menos absurdas, menos



August Sander.
Jóvenes campesinos, 1914.



August Sander. *Músicos,* 1918.

"anormales" que los cuerpos de los hombres dentro de ellas.

Los músicos dan la impresión de no estar coordinados: sus piernas torcidas, el tronco salido, el trasero bajo, retorcido o formando un triángulo escaleno. El violinista de la derecha parece casi un enano. Ninguna de sus anormalidades es extrema. No provocan lástima. Son simplemente suficiente para minar la dignidad física. Miramos cuerpos que parecen burdos, torpes, brutales. Y de manera incorregible.

Ahora, hagan el experimento al revés. Cubran los cuerpos de la banda de músicos y miren sólo sus rostros. Son rostros campesinos. Nadie podría suponer que son un grupo de abogados o de gerentes generales. Son cinco hombres de pueblo, a los que les gusta hacer música, y la hacen con un cierto respeto por sí mismos. Al mirar los rostros, podemos imaginarnos cómo se verán sus cuerpos. Y lo que imaginamos es complementamente diferente de lo que acabamos de ver. En la imaginación, los vemos como sus padres podrían recordarlos en su ausencia. Les otorgamos la dignidad normal que ellos tienen.

Para aclarar más este punto, consideremos ahora una imagen en la que prendas hechas por sastres, en lugar de deformar, *preservan* la identidad física y, al hacerlo, la natural autoridad de aquéllos que las llevan. He escogido de manera deliberada una fotografía de Sander que parece pasada de moda y que podría fácilmente prestarse a la parodia: la fotografía de cuatro misioneros en 1931.

A pesar de lo portentoso, no es ni siquiera necesario hacer el experimento de tapar los rostros. Resulta claro aquí, que, los trajes en realidad confirman y dan realce a la presencia física de aquéllos que los portan. Las prendas llevan el mismo mensaje que los rostros y que la historia de los cuerpos que ocultan. Trajes, experiencia, formación social y función coinciden.

Volvamos la vista ahora a los tres campesinos en el camino, rumbo al baile. Sus manos parecen demasiado grandes, sus cuerpos demasiado delgados, sus piernas demasiado cortas. (Usan sus bastones como si estuvieran arreando ganado.) Podemos hacer el mismo experimento con los rostros y el efecto es exactamente el mismo que con la banda de músicos. Sólo los sombreros parecen quedarles bien.

¿A dónde nos lleva esto? ¿Simplemente a la conclusión de que los campesinos no pueden comprar buenos trajes y a que no saben lucirlos? No, lo que está aquí en cuestión es una muestra, aunque pequeña, un ejemplo (quizá uno de los más ilustrativos) de lo que Gramsci llamó hegemonía de clase. Miremos más de cerca las contradicciones en juego.

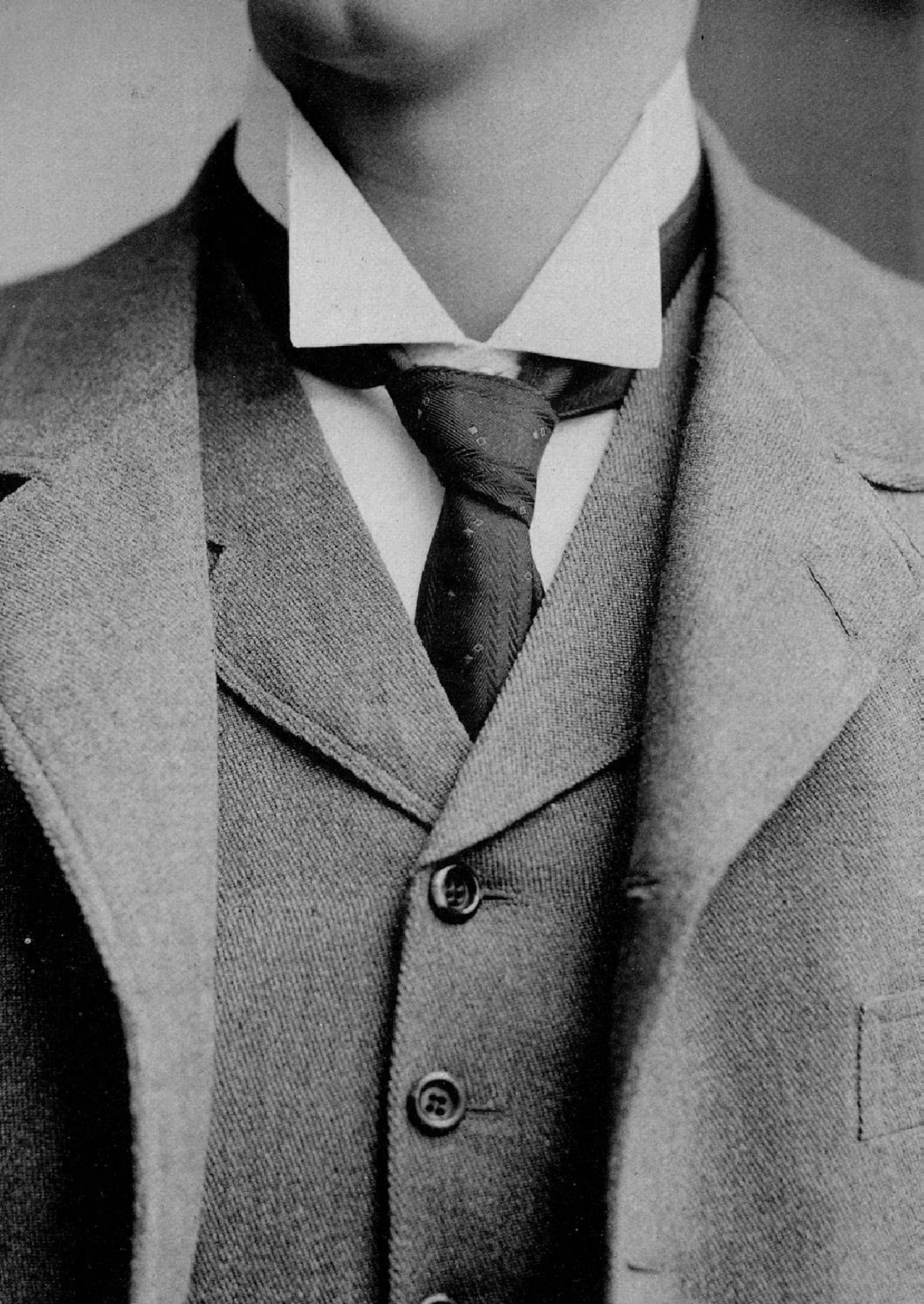
La mayor parte de los campesinos, cuando no sufren de desnutrición, son físicamente fuertes y están bien desarrollados. Bien desarrollados debido al duro trabajo físico, tan variado, que realizan. Sería muy fácil hacer una lista de las características físicas —manos anchas, por haber trabajado con ellas desde temprano, hombros anchos en relación al cuerpo, debido a la costumbre de cargar, etc. De hecho, existen muchas variantes y también excepciones. Se puede, sin embargo, hablar de un ritmo físico característico tanto de los campesinos como de las campesinas.

Este ritmo está directamente relacionado con la energía necesaria para la cantidad de trabajo a realizarse en un día, y se refleja en movimientos y posturas típicos. Se trata de un ritmo prolongado y aplastante. No necesariamente lento. Los actos tradicionales de segar o sembrar son un ejemplo de ello. La manera distintiva en que los campesinos andan a caballo, como también la forma en que caminan, como analizando la tierra a cada paso. Sumado a esto, los campesinos poseen una dignidad física particular: esto está determinado por una especie de funcionalismo, por una manera de sentirse *como en su casa en el esfuerzo.*

El traje, como lo conocemos hoy, se desarrolló en Europa como una vestimenta típica de la clase gobernante profesional en el último tercio del siglo diecinueve. Prácticamente anónimo como uniforme, fue la primer prenda de la clase gobernante en idealizar el poder puramente *sedentario*. El poder del administrador y la mesa de conferencias. Esencialmente, el traje fue pensado para los gestos propios del habla y del cálculo abstracto. (Como algo distinto —comparado a las prendas anteriores de la clase alta— de los movimientos propios del cabalgar, cazar, bailar, habitar.)

Fue el *gentleman* inglés, con todas las aparentes restricciones que ese nuevo estereotipo implicaba, quien lanzó el traje. Era una prenda que imposibilitaba la acción vigorosa, y a la que una acción de esta naturaleza, arrugaba, desplanchada y arruinaba. "Los caballos sudan, los hombres transpiran y las mujeres brillan". Con el cambio de siglo, y cada vez más después de la primera guerra mundial, el traje se produjo en forma masiva para mercados urbanos y rurales.

La contradicción física es obvia. Cuerpos que se hallan como en su casa en el esfuerzo, cuerpos que están acostumbrados a un movimiento prolongado y aplastante: ropas que idealizan el sedentarismo, la discreción, aquello que no implica ningún esfuerzo. Yo sería el último en abogar por una vuelta a las prendas del campesino tradicional. Toda



vuelta en ese sentido puede caer en el escapismo, ya que tales prendas eran una especie de capital que se pasaba de generación en generación, y en el mundo de hoy, en el que se domina cada rincón por medio del mercado, un principio así es anacrónico.

Podemos observar, sin embargo, cómo las prendas de trabajo o de fiesta del campesino tradicional estaban a tono con el carácter específico de sus cuerpos. En general eran sueltas, y sólo se ajustaban en lugares en los que, el hacerlo, permitía un movimiento más libre. ¡Eran la antítesis de las ropas hechas por los sastres, ropas cortadas de acuerdo a la forma idealizada de un cuerpo más o menos estacionario para luego suspenderse de él!



El hombre más gordo y el más pequeño del mundo, París 1915.

Sin embargo, nadie obligó a los campesinos a comprar trajes, y los tres que van camino al baile están evidentemente orgullosos de usarlos. Los llevan puestos con cierta apariencia de fastuosidad. Es por esto, exactamente, que el traje habría de convertirse en un ejemplo clásico y claramente ilustrativo de la hegemonía de clase.

A los aldeanos —y, de un modo diferente, a los trabajores de ciudad— se les convenció de usar trajes por medio de la publicidad, a través de las películas, de los nuevos medios masivos, a través de los comerciantes, por la vía del ejemplo, a través del aspecto de los nuevos viajeros y, también, a través del aumento de los acomodos políticos y de la organización centralizada del estado. Por ejemplo, en 1900, con motivo de la gran Exposición Universal, todos los alcaldes de Francia fueron, por vez primera, invitados a un banquete en París. La mayor parte de ellos eran alcaldes campesinos de comunidades aldeanas. ¡Llegaron casi 30.000! Y, naturalmente, la gran mayoría iba de traje para la ocasión.

Las clases obreras —los campesinos eran más sencillos y más ingenuos que los obreros— acabaron aceptando *como propios* ciertos estándares de la clase gobernante, en este caso patrones de valores en cuanto a lo *chic* y lo elegante. Al mismo tiempo, la propia aceptación de estos estándares, la propia conformidad con respecto a estas normas, que no tenían nada que ver ni con su propia herencia ni con su experiencia diaria, los condenaba, dentro del sistema de aquellos estándares, a ser siempre, y de manera reconocible para las clases que estaban por encima de ellos, ciudadanos de segunda, torpes, groseros, los condenaba a estar a la defensiva. Eso, ciertamente, es sucumbir ante una hegemonía cultural.

Y sin embargo, uno podría tal vez aventurar que, cuando los tres campesinos llegaron y se tomaron una o dos cervezas, y echaron ojo a las muchachas (cuyas ropas no habían cambiado aún tan drásticamente), colgaron sus sacos, se sacaron las corbatas, y bailaron, quizás con los sombreros puestos, hasta que llegó el día y con él, una nueva jornada de trabajo.

Texto que forma parte del libro Looking. *Vintage Books. New York, 1991.*

◂ Traje de **don Guillermo Kahlo**, ca. 1890.



Anónimo
Retrato de **Franz Kafka,** ca. 1915.

LA METAMORFOSIS DE LA MIRADA

Gustav Janouch

En la primavera de 1921 se instalaron en Praga dos máquinas fotográficas automáticas recientemente inventadas en el extranjero que reproducían seis o diez o más exposiciones de la misma persona en la misma placa.

Cuando le llevé a Kafka una serie semejante de fotografías le dije de buen humor:

—Por un par de coronas uno puede hacerse fotografiar desde todos los ángulos. Este aparato es un *Conócete a ti mismo.*

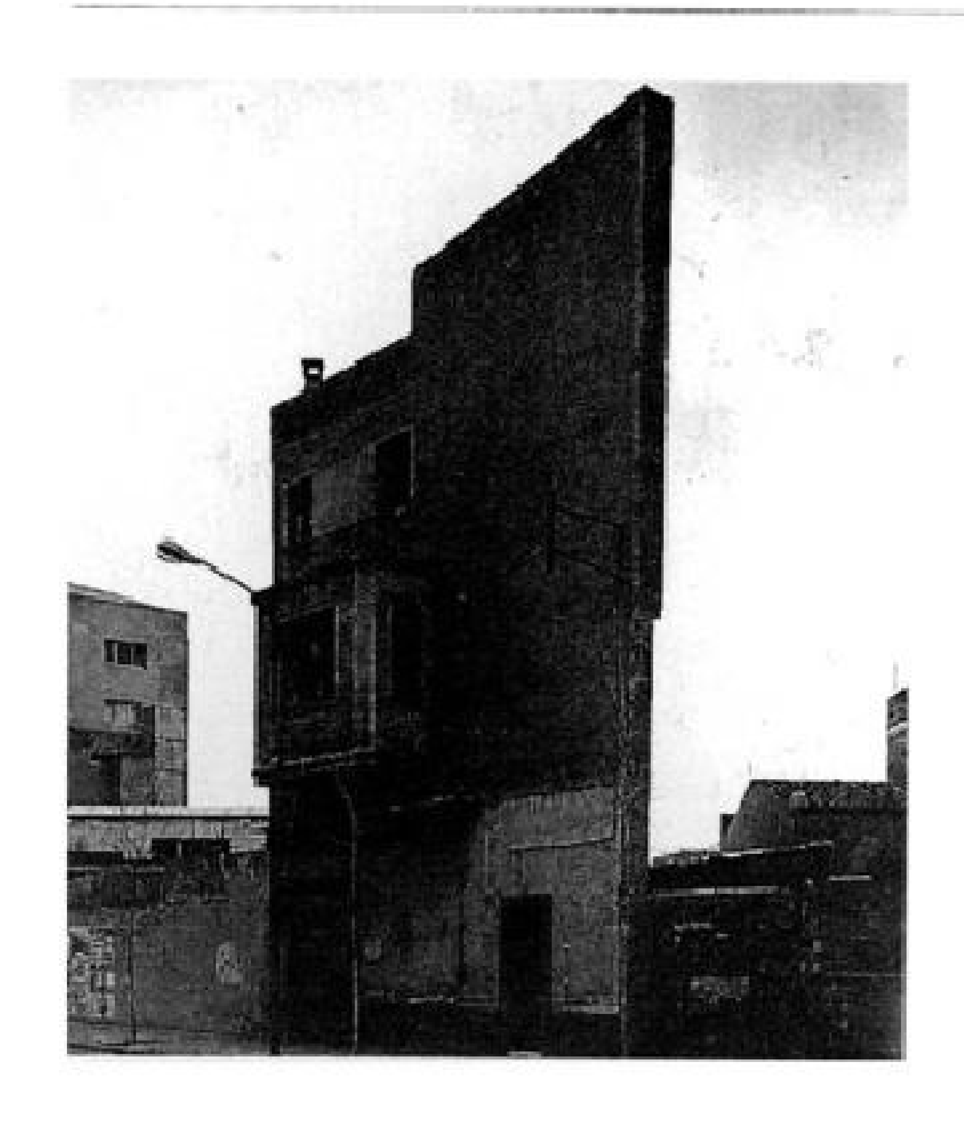
—Un *Desconócete a ti mismo*, querrá decir —dijo Kafka.

—¿A qué se refiere —protesté—. ¡La cámara no miente!

—¿Quién se lo dijo? —Kafka ladeó la cabeza—. La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esta razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento (...). Esa cámara automática no multiplica los ojos de los hombres sino que se limita a brindar una versión fantásticamente amplificada de una mirada de mosca.

Fragmento del libro *Conversaciones con Kafka*

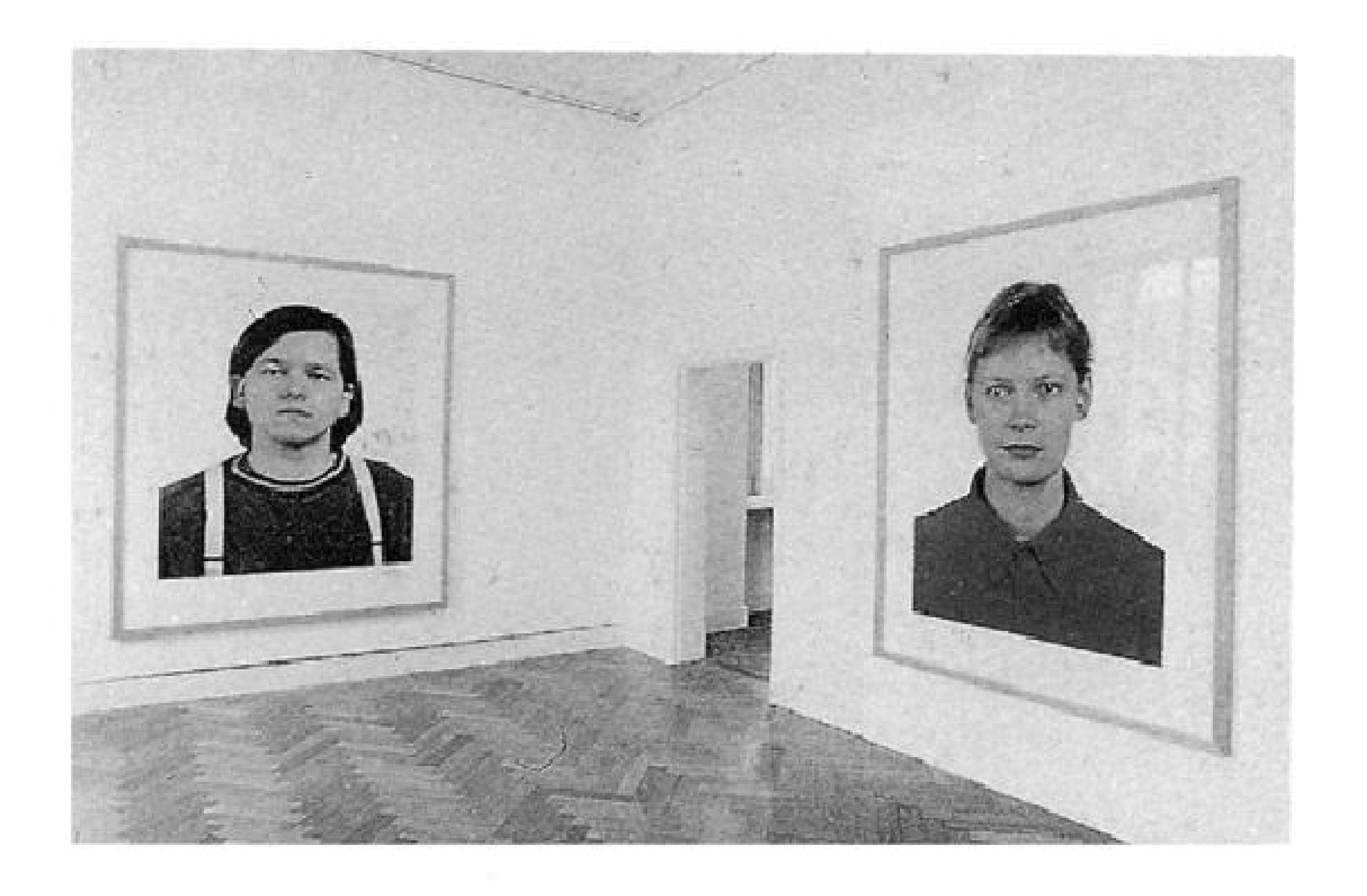
(Selección: Mauricio Molina)



Humberto Rivas

Nace en Buenos Aires en 1937. Inicialmente pintor y dibujante, comienza a hacer fotografía en 1957. Se instala en Barcelona en 1976, donde trabaja actualmente. Desde 1968 hasta la fecha ha expuesto sus fotografías en numerosas ocasiones en España, el resto de Europa y América. Su obra está contenida en el libro Humberto Rivas. *Barcelona, Ed. Lunwerg, 1991.*





▲ **Humberto Rivas.**
Barcelona, 1982.

▲ **Humberto Rivas.**
Maru, 1985.

► **Thomas Ruff.**
Detalle de instalación.

Thomas Ruff

Nace en Harmersbach (Alemania) en 1958 y actualmente reside y trabaja en Düsseldorf. Exhibe desde 1981 en numerosas galerías y museos en Europa y América. Su obra está incluída en importantes colecciones. Destaca su participación en la Bienal de Venecia 1988, y en las más recientes exhibiciones en la Walker Art Center (Minneapolis), en el Salomon Guggenheim (N.Y.) y en Documenta 9 (Kassel).

SIETE REFLEXIONES SOBRE EL RETRATO

Laura González y Manolo Laguillo

I. ***El retrato se define convencionalmente a partir de la concentración en el sujeto fotográfico. De esta sola sentencia podemos derivar no sólo una serie de reflexiones sobre el género RETRATO sino también acerca de la arena más amplia de la fotografía. El "sujeto" fotografiado no es tal:*** en realidad es el objeto, que por ser humano, hemos llamado sujeto. El sujeto —activo por naturaleza— es el fotógrafo, y el objeto —pasivo por ende— es el tema, es decir, el retratado. El sujeto fotógrafo concentra su visión en el objeto retratado. Lo llamaremos solamente "el retratado". Cabe pensar que esa confusión del sujeto con el objeto se deri-ve de que en inglés *subject* sea también tema, materia, asunto, en suma, objeto.

Pero he aquí que el retrato revela uno de los paradigmas más interesantes de la fotografía: su TRANSPARENCIA. Por su capacidad de mímesis, la fotografía se vuelve transparente y acaece que ante la fotografía creemos estar viendo la realidad. La concentración sobre el retratado es tal que se produce una confusión entre la imagen y la realidad misma. En lugar de ver la obra de un autor o un retrato (una foto) vemos a la persona misma. Tanto el medio como el fotógrafo se han hecho transparentes para revelar, por mímesis, a la persona fotografiada. La psicología, historia y entorno social del retratado aparecen también como realidades en la imagen.



A nadie se le ocurriría pensar que con las fotos de Romualdo García y Martín Chambi pueda pasar lo que en los retratos de Rembrandt: que muchos de los retratados vestían los ropajes y joyas de fantasía favoritos del pintor y no los suyos propios de época. La credibilidad es exclusiva a la fotografía. De aquí que de las fotos de Romualdo García y Martín Chambi se construyan explicaciones e interpretaciones del retratado y de su tiempo. Otro ejemplo son las conocidas deducciones que hace John Berger en *About Looking* a partir de la simple observación de los detalles de la célebre fotografía de Sander de tres campesinos vestidos de domingo.

Romualdo García. Guanajuato, ca. 1908. ▲

II

Ver para conocer. Cuando el retratado es un personaje público, tenemos la certeza de que lo conocemos a partir de ese instante que ha quedado fijado en la foto. Consideramos que un retrato es bueno en la medida en que refleje más la personalidad del modelo. Hay una voluntad del fotógrafo por hacer aparecer la esencia, en carácter de la persona. Las personas, en los retratos, se vuelven estereotipos de sí mismas. Así hemos identificado a Stravinsky, detrás de su piano, en el retrato de Arnold Newman, al Matisse de los pájaros de Cartier-Bresson y a la María Izquierdo, fuerte y orgullosa, de Lola Álvarez Bravo.



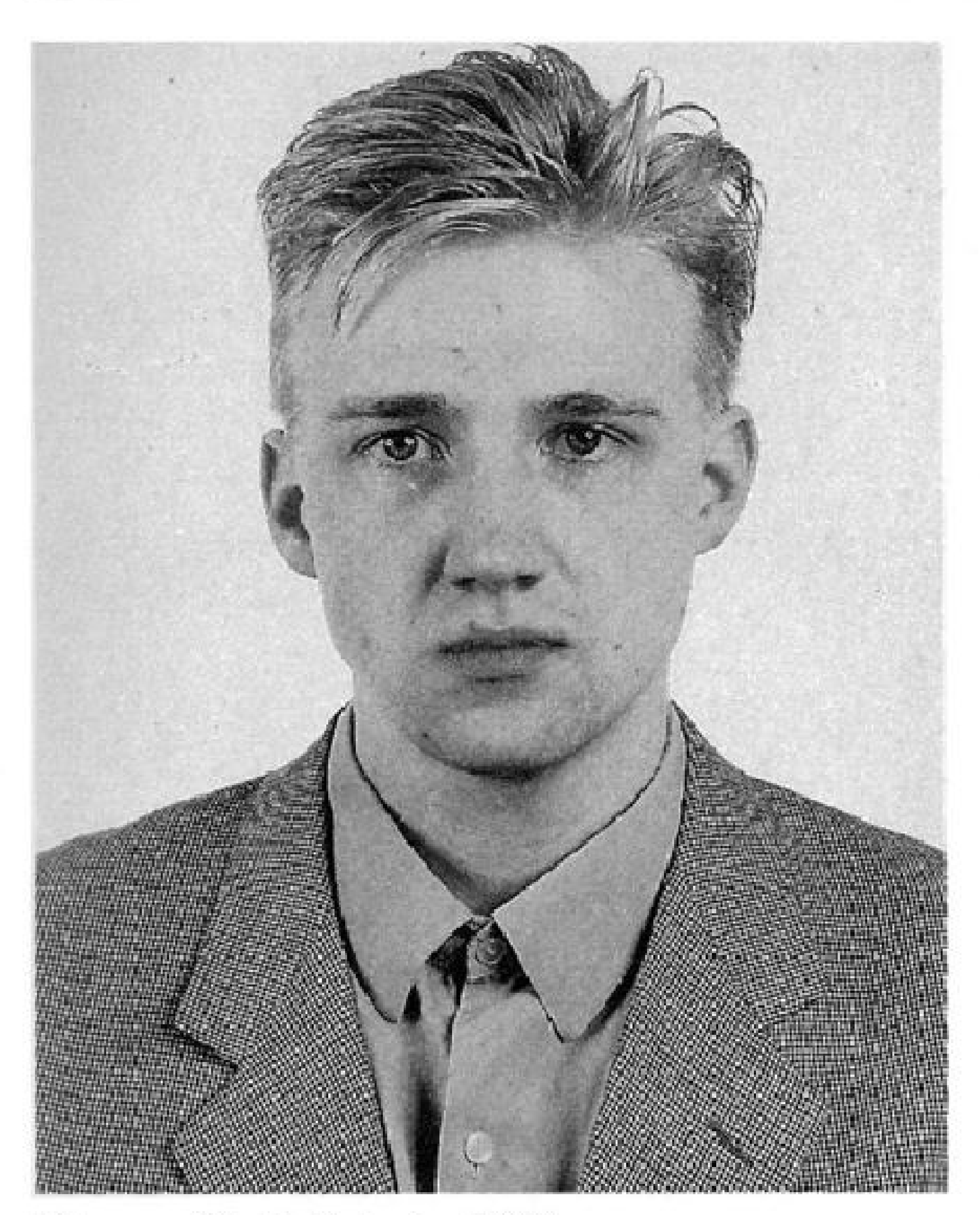
Humberto Rivas. *María*, 1979.

La concentración cae siempre, pues, en el retratado. Sea porque deviene un ícono de un grupo social (Romualdo García, Martín Chambi, Hine, Sander) o por reputación o personalidad distintivas (Lola Álvarez Bravo, Berenice Abbott, Arnold Newman, Richard Avedon).

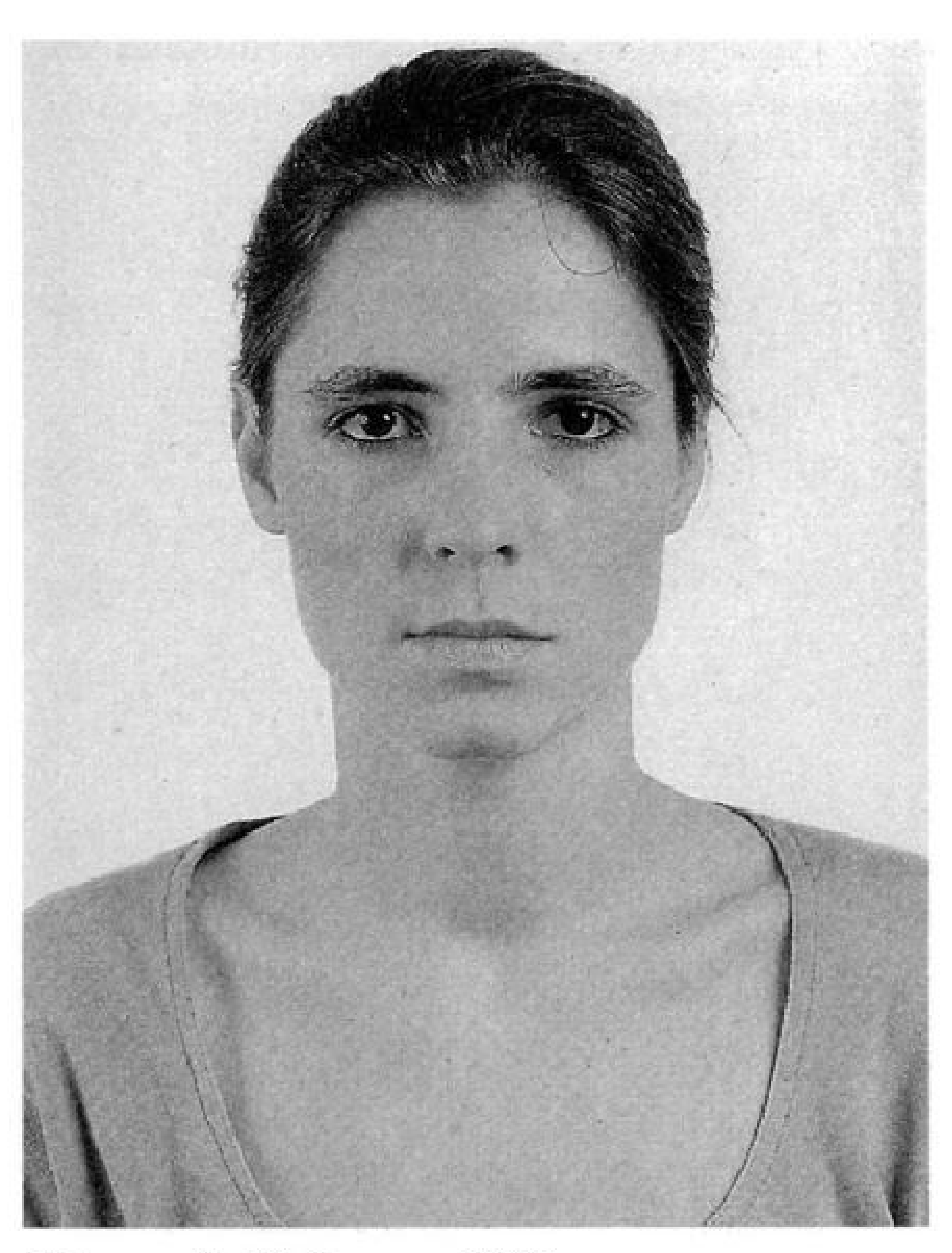
III

Los retratos de Humberto Rivas y de Thomas Ruff, dos fotógrafos contemporáneos que trabajan en Europa, van aún más lejos que la concentración en los seres retratados. En el trabajo de ambos, el MODO de ver y representar al retratado es lo trascendente. El sujeto —el fotógrafo— deviene tan importante como el objeto.

Los retratos son frontales, sobre fondos planos, de personas comunes. Ruff se concentra en las caras, que sitúa sobre fondos blancos. Usa color y formatos muy grandes. Rivas imprime sus retratos impecablemente en blanco y negro y varía de planos: a veces hace solamente la cara y otras el cuerpo entero. En ambos parece haber una intensión de sistematizar el retrato: usan siempre el mismo punto de vista y llenan el mismo espacio del formato con las caras y cuerpos. De aquí que sus retratos constituyan series sólidas.



Thomas Ruff. *Retrato*, 1990.



Thomas Ruff. *Retrato*, 1990.

Los objetos —los retratados— cambian, pero el estilo se mantiene el mismo. Ese estilo es más fuerte que la concentración en el retratado, ahora sí, más objeto. Como conjuntos, estos retratos invierten los términos descritos anteriormente: el énfasis deja al objeto para quedar del lado del sujeto. La presencia del fotógrafo en el retrato es muy patente.

IV

En la cultura occidental la verdad se revela como un valor absoluto. De allí que la fotografía se haya "descubierto" en un momento en que la historia giraba alrededor de valores como el control de la naturaleza, lo mecánico, lo científico, lo perfecto, lo "real". En el retrato, esta fascinación de la fotografía por la representación "real" de lo real es muy evidente. Los retratos de Ruff se explican no sólo desde la perspectiva de la fotografía sino también a partir de una cultura alemana obsesionada desde siempre con la perfección y con el control de la realidad.

¿Pero es verdaderamente fría la fotografía de Ruff en tanto se sitúa en el punto extremo esta posición positiva? ¿Es realmente "objetiva"?

No. Aún haciéndose transparentes al máximo posible medio y fotógrafo, los retratos de Ruff siguen emanando fuertes emociones subjetivas. La unicidad de cada uno de los retratos hace imposible que podamos integrarlos en una realidad englobadora. Aún mudos, rectos, frontales, prácticamente inertes dentro de estas fotos de carnet ampliadas, son como gigantescas cabezas olmecas modernas que vibran hacia nosotros.

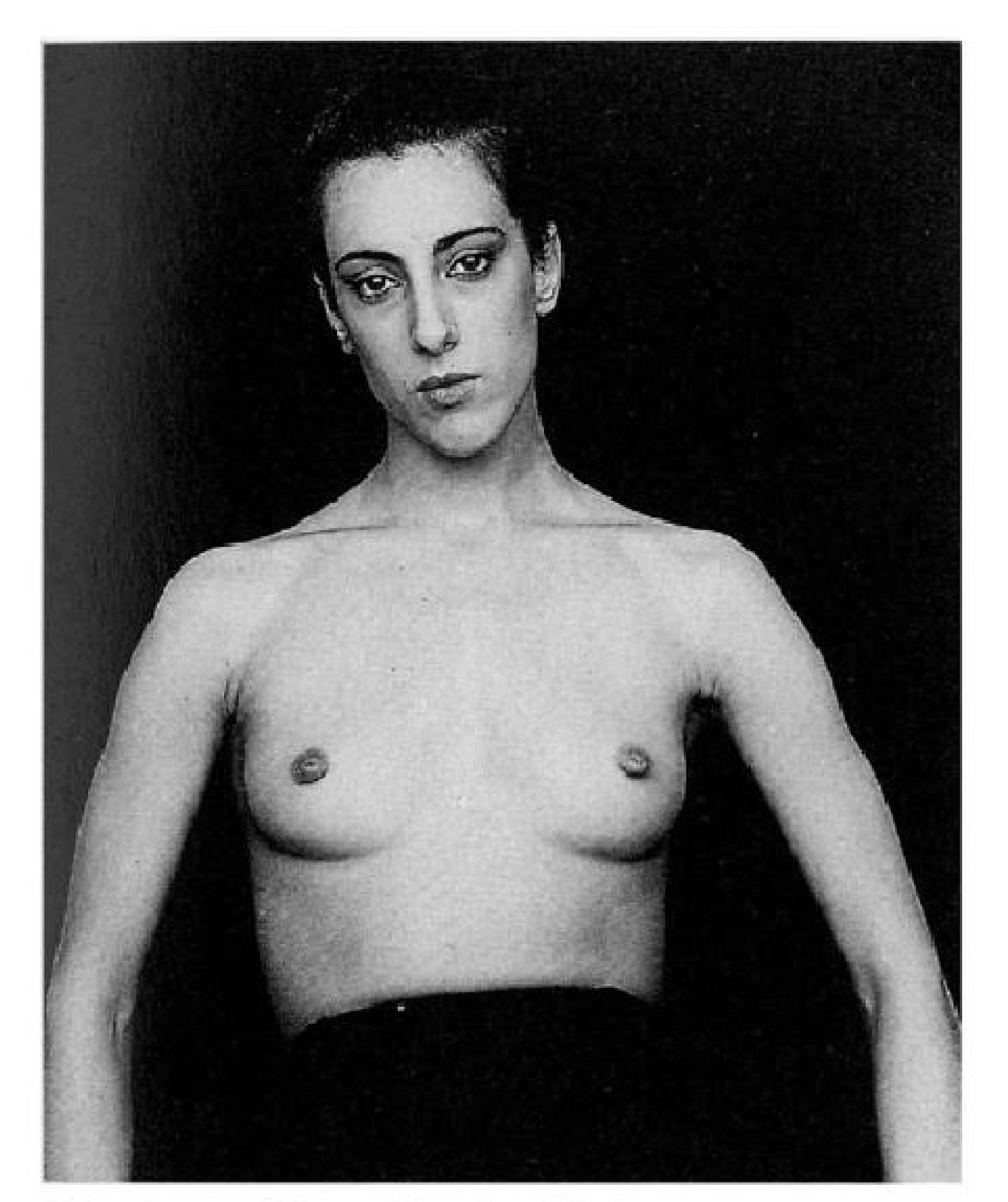
Ruff usa el estándard de la fotografía de carnet precisamente para que quede bien de manifiesto (de ahí, también, el gran tamaño de sus ampliaciones) hasta qué punto es un espejismo el conocimiento que se consigue mediante la fotografía del fotografiado: no por más detalle físico se obtienen más datos acerca del fotografiado. ¿Es éste introvertido o extrovertido? ¿Cuáles son sus debilidades? ¿Y sus fortalezas? ¿Tiene sentido del humor? La fotografía es incapaz de responder todas esas preguntas, por mucho detalle que tenga.



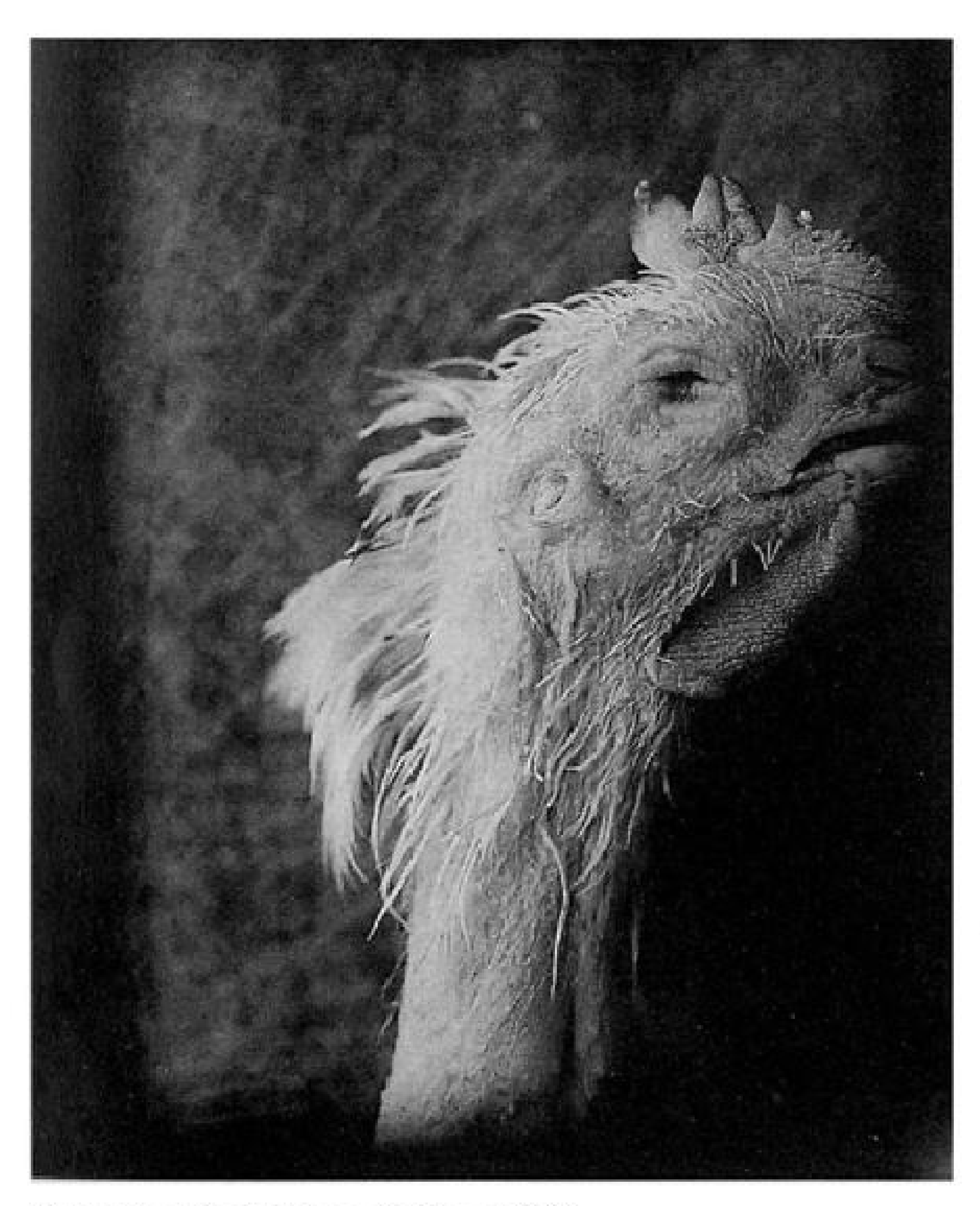
Thomas Ruff.
Retrato, 1988.

V

En la aparente utilización pura, cuidadosa y fría del medio podría reconocerse una intención de transparencia del fotógrafo. No es así lo que pasa con Humberto Rivas, que está siempre presente en sus retratos. Algo inusitado pasa en éstos: los retratados se parecen todos entre sí, dotados por Rivas de una especie de hermandad. Caras y cuerpos vestidos más por un aire de rareza sobrenatural que por sus propias identidades. Uno podría pensar que hay una falta de respeto por esas personalidades, a partir de una cierta manera de entender la forma, lo plástico, que adquiere más protagonismo que lo que se corporeiza en ello: surge la sospecha de que el fotografiado sea el pretexto de un ejercicio casi meramente formal.. Uno tiene la sensación de que acaba sabiendo más de Humberto Rivas que de los fotografiados, aunque si se tiene la ocasión de conocerlo personalmente, se podría comprobar que no hay nada en común entre el Humberto Rivas público —amablemente humano, sonriente y bienhumorado— y sus fotos, clínicas, analíticas, frías y objetivas. Nos damos cuenta de que el medio —LA FOTOGRAFÍA— tiene tanto peso como el fotógrafo y el retratado.



Humberto Rivas. *Magda*, 1986.



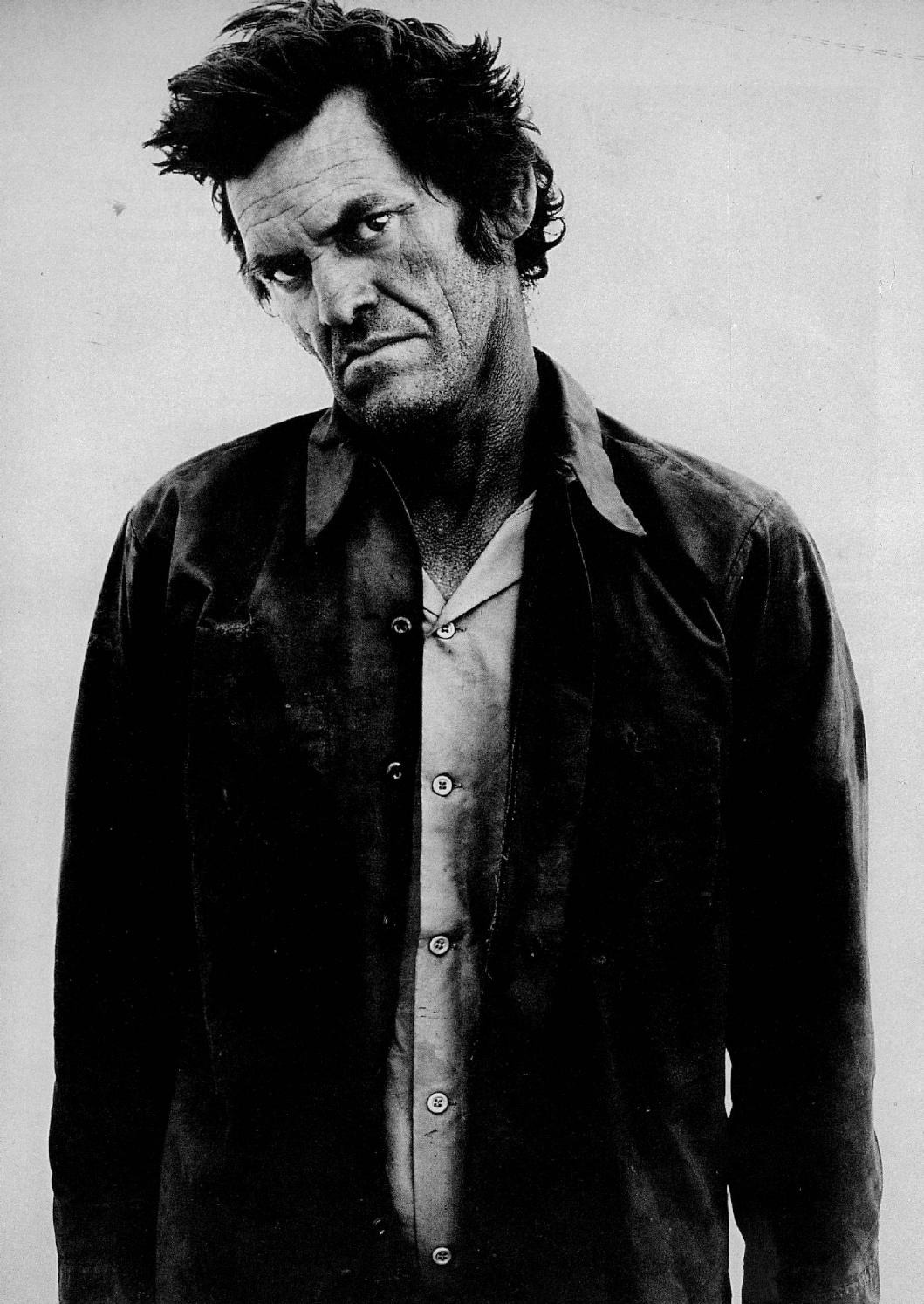
Humberto Rivas. *Pollo*, 1988.

VI

Las personas en los retratos de Ruff y Rivas afirman su ocupación del espacio de la imagen con tal fuerza que podríamos pensar que están allí permanentes y no fugaces, instantáneos. Pero no se expresan; están allí sin estar, están por sus gestos anulados. Y es curioso que los dos, Ruff y Rivas, expongan sus retratos al lado de otras series, de arquitectura, por ejemplo. Y paradójicamente, las casas y edificios tienen las mismas cualidades que los retratos. Son objetivas, ordenadas, perfectamente, analíticas. El modo es el mismo. Es el sujeto fotógrafo el que contagia con su manera los objetos que representa.

VII

Vistos superficialmente, los retratos de Thomas Ruff y Humberto Rivas podrían parecer el logro perfecto de un medio que nace de la obsesión con la representación de lo real. Pero cuanto más nos acercamos a la pureza y a la perfección en la representación, más abstracto se nos vuelve el medio, es decir, menos ligado a lo "real". Hemos creído en un espejismo: el sujeto y el medio sonríen.



REALIDAD VIRTUAL: RETRATOS DE AMÉRICA

Joseph R. Wolin

En 1979, cuando Richard Avedon comenzó a tomar fotografías de su serie* In the AmericanWest, *se propuso crear un retrato colectivo de una vasta región y, a modo de sinécdoque, de una nación*[1]*. Visto de manera superficial,* In the American West *es un trabajo documental, que presenta una galería de individuos impasibles que en conjunto podrían conformar el rostro de los Estados Unidos.

Realizado en un período de cinco años estas fotografías son los retratos de granjeros, meseras, mineros, peones, vaqueros, amas de casa, trabajadores inmigrantes, empacadores de carne y vagabundos, en suma, lo que podría considerarse como un muestrario de los tipos de América, muy a la manera de un August Sander tardío, cada uno con su propia leyenda descriptiva y concisa. Por ejemplo, *Juan Patricio Lobato, Carney, Rocky Ford, Colorado, 8/23/80.*

Sin embargo, si se mira más detalladamente, *In the American West* deja de ser un reportaje y sus pretensiones documentales se diluyen en la certeza del artificio supremo. Las fotografías, con su espacio sin profundidad y falto de aire, con su iluminación indirecta y uniforme, producen una gama y un detalle tonal impecable, se asemejan más que nada a las fotografías de moda por las que Avedon fue, durante mucho tiempo, famoso; los sujetos, frontalmente ubicados en contra de un fondo blanco neutro, posan como si fueran sustitutos de los modelos comúnmente usados por el artista. Carentes de expresiones que sean el reflejo de sus vidas interiores, sirven sólo como maniquíes que expresan un vacío estoico, extenuado. Casi puede oírse el grito detrás de la cámara, "¡Hay que vender la ropa!" aunque las prendas en cuestión estén gastadas, manchadas y, por imposible que parezca, fuera de moda.

La construcción deliberada de estos retratos en serie rebasa los medios técnicos y los tropos estilísticos en favor de una selección calculada de los propios modelos, escogidos cuidadosamente por su facultad de encarnar hacia fuera la idea del artista de que

◄ **Richard Avedon**. *James Kimberlin, vago.*

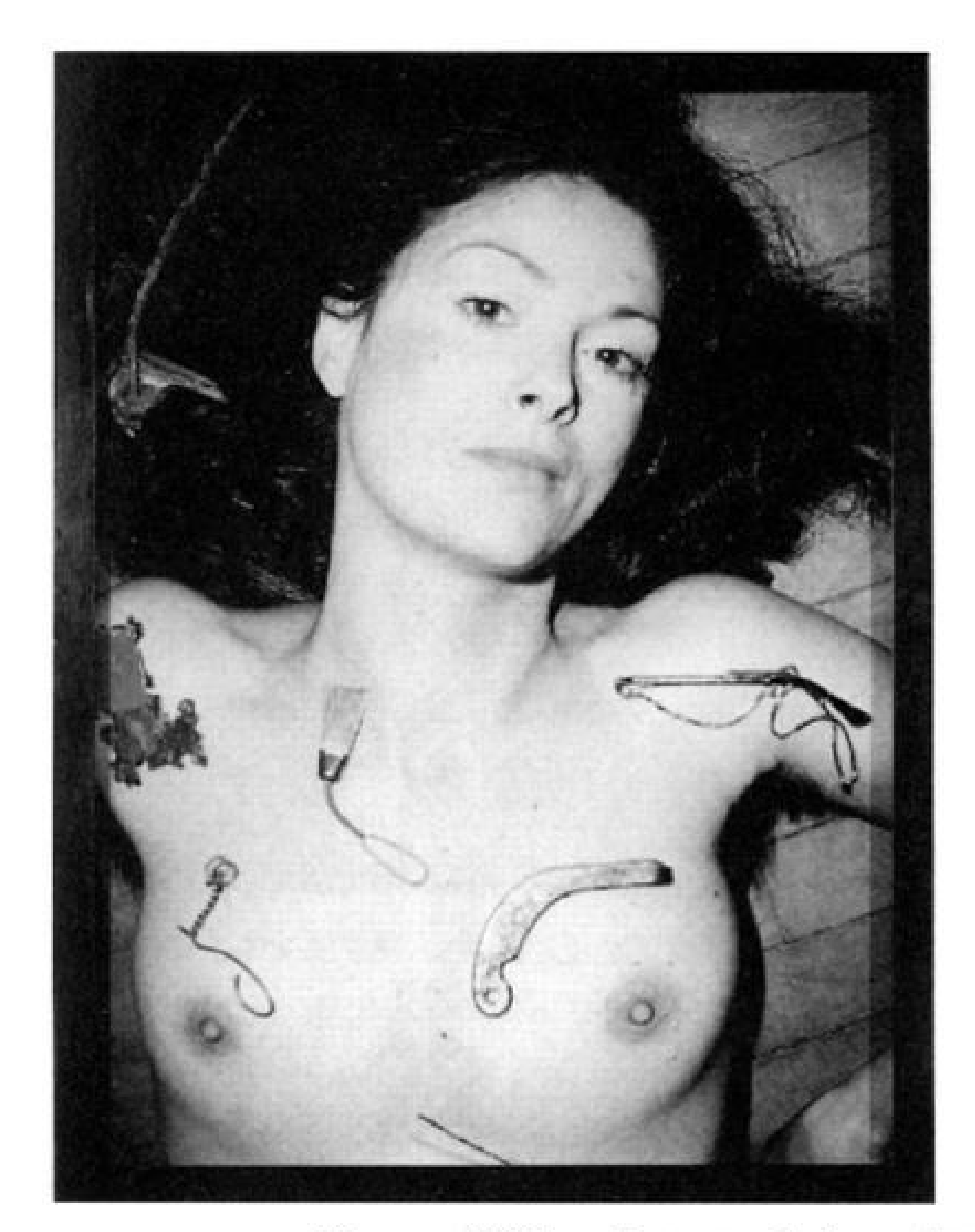


Judith Golden. *Magazine Makeover*.

los personajes construyen una frontera mítica. Los norteamericanos asiáticos y africanos, por ejemplo, no tienen lugar en el oeste de Avedon, ni tampoco la burguesía, aun la del tipo más insignificante. Los agentes de bienes raíces y los barones del petróleo, los que tienen éxito en cualquier empresa, son excluídos en favor de los desposeídos, los desafortunados y los perdedores. Un conocimiento profundo del *status* del artista —engranaje en la rueda del *establishment* de los medios de la costa este— y de nuestro propio *status*, sirve para interpretar las imágenes de *In the American West* como indudablemente voyeuristas, negando el sentido emblemático que aparentemente quería darle el fotógrafo. Al final, el efecto de estas fotos es probablemente más cercano a Diane Arbus que a Sander —la particular sensibilidad de la primera, impresa en todas sus imágenes, hace que los que posan, incluso los niños, parezcan monstruosos y grotescos—, aunque Avedon no comparta el sentido redentivo de identificación de Arbus con sus modelos[2]. Cualquier vestigio de duda sobre la total artificialidad de la empresa de Avedon desaparece, cuando uno se entera de que al menos uno de los sujetos, el hombre lampiño cubierto de abejas, era un modelo profesional de Oak Park, Illinois, y que había respondido a un anuncio puesto por el fotógrafo[3].

El proyecto de Avedon encarna un conflicto y es una combinación de las dicotomías entre la fotografía tradicional de expresión documental directa y la de expresión estética. Sugiere las dudas planteadas por una extendida interrogante acerca de la condición realista del retrato fotográfico, cuando no acerca del alcance de la investigación fotográfica que estas dudas han engendrado. Desde los sesenta, el *status* siempre tenue de la fotografía como un documento transparente, meramente indicativo, ha sido constantemente erosionado por la intención de los artistas de exponer las falacias de la objetividad y la "verdad" fotográficas aunque, si se es perceptivo y si se sabe mirar, resulta evidente que esta orientación estuvo, desde hace tiempo, presente en la fotografía. Incluso los monumentos de la tradición documental, como es el caso de la *Migrant Mother* de Dorothea Lange, hoy lo sabemos, fue una puesta en escena como cualquier retrato de estudio o el equivalente manipulado de Man Ray.

El artificio evidente, con la revelación del método artístico y la exploración de la artificialidad, como condición estética y social, se han convertido en fundamentos auto-referenciales en la fotografía actual y se combinan para crear una temática general de la realidad virtual en mucha de la producción contemporánea de los Estados





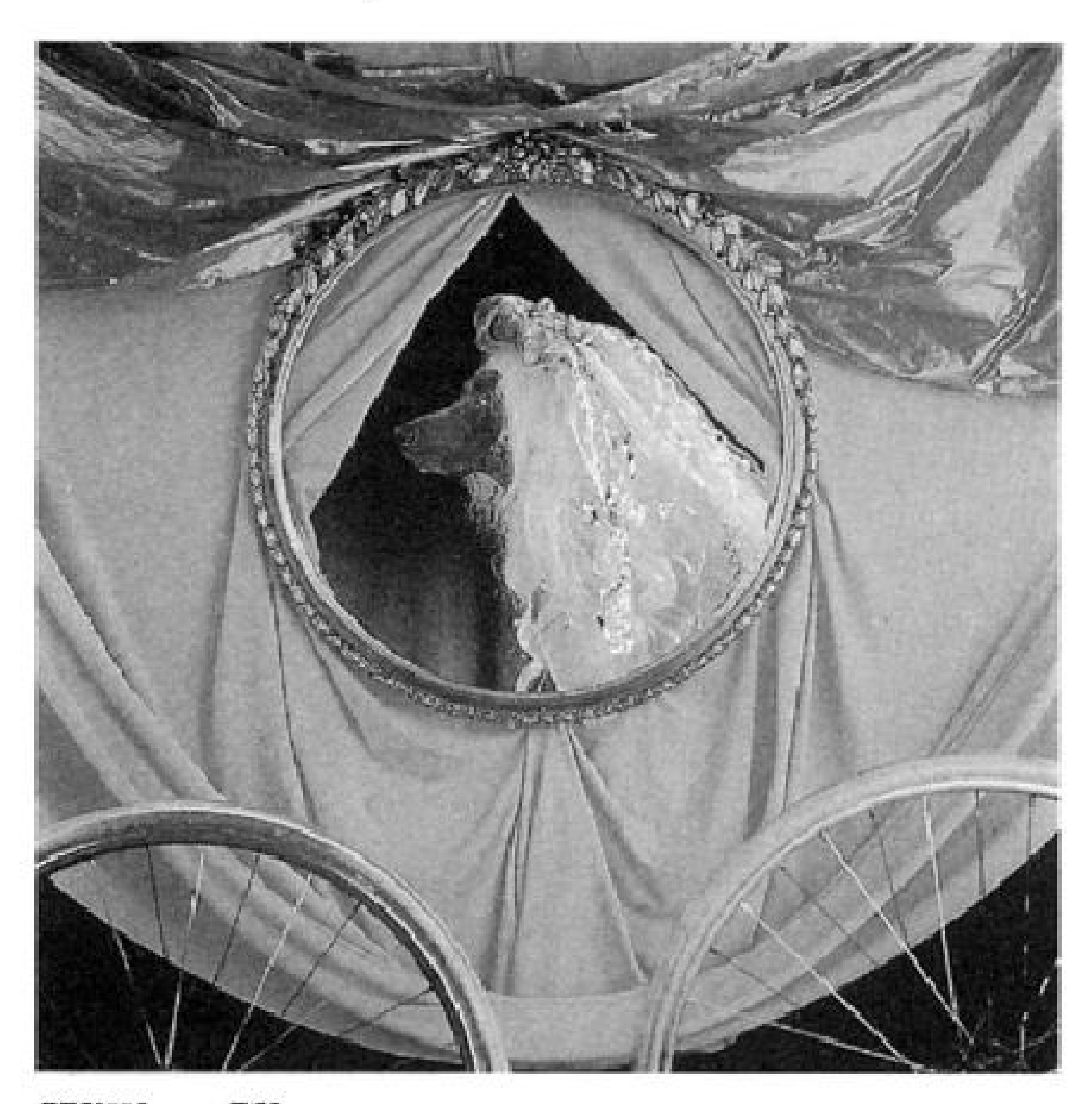
Hanna Wilke. *Retrato de la artista y su madre, Selma Butter*, 1978-1981.

Unidos. En la mayor parte de los casos, la manipulación de lo real favorecida por esta perspectiva ha tenido lugar frente a la cámara, más que detrás de la lente o en el cuarto oscuro, poniendo en primer plano las inquietudes del documental. De las primeras en explorar este terreno dentro del género del retrato fueron las feministas de los años setenta; preocupadas por la subjetividad femenina y su propia posición artística y cultural, se inclinaron de manera natural hacia el autorretrato.

Judith Golden examinó los efectos de los medios masivos de comunicación sobre su propia imagen, utilizando un artificio crudamente efectivo en la serie *Magazine Makeover*, pintada a mano, y en la serie *People Magazine*, mirando a través de recortes en las páginas de revistas y perforando, así, las elegantes apariencias de modelos, actores y músicos con su propio rostro imperfecto. Al apropiarse de las identidades construidas de los famosos y las láminas de moda, ella confrontaba las seducciones tiránicas de la belleza y la celebridad. Las fotografías de Hannah Wilke de mediados de los setenta la mostraban como una mártir *topless* en zapatos de plataforma o decorada con sus propias esculturas polisexuales de goma de mascar, pero el doble retrato de su madre y de ella misma, la serie *So Help Me Hannah: Portrait of the Artist and her Mother, Selma Butter* (1978-81), presenta la imagen de la artista dentro de un contexto completamente distinto, aquel dominado por los procesos inexorables de la vida y la resistencia a la tracción de los lazos familiares. Wilke, con su belleza juvenil, adornada y estigmatizada por el maquillaje y varios objetos de "formas fálicas" que se colocaba sobre el torso (referencias personales a su relación con el



Clegg y Guttman.
La historia de la fotografía, 1984.



William Wegman.
Cenicienta en la carroza, 1992.

"El gran pistolero" del mundo del arte, Claes Oldenburg, así como con la cultura falocéntrica en general) está en estrecha relación con su madre, que muestra su cuerpo envejecido, desfigurado por la cicatriz de una mastectomía atroz y que lleva puesta una gran peluca para ocultar la calvicie causada por la quimioterapia. Este doble retrato comprende no sólo una comparación entre dos etapas del deterioro vital y corpóreo, sino también una amorosa correspondencia entre madre e hija (hecho aún más conmovedor dada la trágica muerte de Wilke, recientemente acaecida, a causa de un cáncer). La resuelta representación del cuerpo de la mujer inscrito por los procesos invasores de la enfermedad y el patriarcado —y aquí se trata de mucho más que de una simple ecuación entre los dos— contrasta los significantes artificiales de belleza y salud, maquillaje y peluca, con indicadores de afecto, sobrevivencia y control más difíciles de simular.

Como Golden, Cindy Sherman comenzó empleando disfraces e imágenes derivadas de los medios de comunicación de los años setenta, creando sus conocidos pero inclasificables simulacros de fotos fijas, en los que la propia artista se vuelve la protagonista siempre cambiante de cada escena. Estas fotografías, con narraciones implícitas cargadas de horror y de amenazas, de una violencia inminente, parecen apuntar a la conclusión lógica de sus últimas imágenes pesadillescas de una vileza histérica, en las que el cuerpo de la mujer está sumergido en paisajes de un exceso excrementicio y devorador. En sus retratos más recientes basados en la historia, Sherman se pone una vez más el disfraz de varios sujetos, en esta ocasión tanto masculinos como femeninos, príncipes, burgueses, vírgenes, monjes y cortesanos —simulando una colección diversa de viejas obras maestras. El artificio de la construcción pictórica de Sherman es aquí deliberadamente expuesto hasta el punto de lo grotesco; el maquillaje, las pelucas, los senos postizos y las verrugas son enfatizados y exagerados en estos retratos, sugiriendo la construcción (sobre) determinada de las imágenes heredadas en las que se basan y,

metafóricamente, las convenciones culturales deformadas que aquéllas representan.

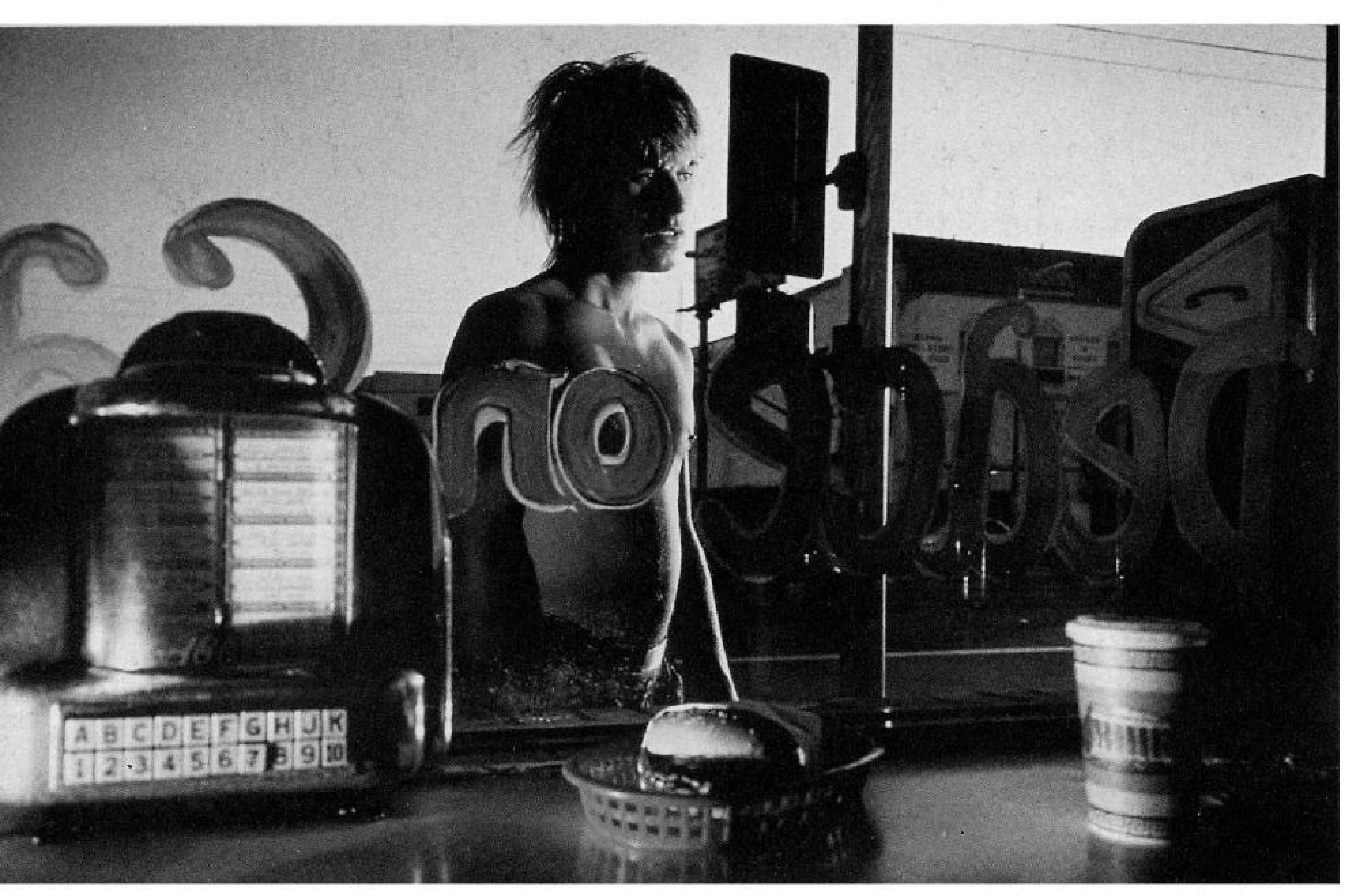
Las preocupaciones conceptuales llevaron a Sherman, entre otros muchos artistas, a explorar acercamientos deconstructivos del retrato durante los años ochenta. Desde las tomas de retratos de aspecto muy profesional de David Robbins hasta los arreglos emblemáticos de la gente y sus pertenencias debidos a Neil Winocur, y las imágenes fársicas que William Wegman ha tomado de sus perros, las convenciones del género se dejaron de lado para enunciar, parodiar, subvertir y criticar al retrato, la fotografía y la representación en general. Los artistas Clegg y Guttmann investigaron imágenes de poder por medio de la escenificación de retratos de grupo de altos ejecutivos, industriales, financieros, académicos, etc., sobre telones de fondo fotográficos evidentemente falsos. Barrocamente ampulosos y sobrecargados, los resultados finales conmueven de un modo extraño; los códigos por los que estas imágenes operan se vuelven tan evidentes que la artificialidad resultante niega la importancia de si los modelos son actores pagados, o bien personas que solicitaron ser retratadas.

El impulso documental, por supuesto, no ha sido eclipsado, pero éste también está marcado por un compromiso con el artificio y la artificialidad. Tina Barney retrata su medio ambiente, el mundo privilegiado del adinerado *establishment* de la costa este, sin hacer distinciones entre las escenas captadas espontáneamente y aquéllas en las que intervino activamente en su escenificación. *Jill & I* (1990), una puesta en escena como necesariamente lo son todos los autorretratos, muestra a la fotógrafa y a su hermana en un momento de silencioso acercamiento, dentro de un interior matisseano por la suntuosidad del diseño, el



Cindy Sherman.
Sin título, 1990.

color y la textura. El artificio de la teatralización de Barney (para no mencionar aquello que se ha filtrado en la forma de vida representada) es, sin embargo, interpretado de manera transparente por las relaciones psicológicas y emocionales que ella ha captado[4]. Phillip-Lorca di Corcia ha creado una serie de imágenes de prostitución masculina en Hollywood, posadas, en escenarios creados por el fotógrafo; la artificialidad de la utilería y de la iluminación evocan los *stills* cinematográficos de una obra particularmente sensacionalista de *cinèma vérité*. Como Avedon, di Corcia titula sus fotografías con el nombre de la persona, pero al agregar su edad, lugar de nacimiento y la suma que le ha pagado por posar, hace explícita la inversión que el fotógrafo ha realizado en transacciones sociales y económicas reales, que han resultado en la realidad virtual de la imagen.



Philip-Lorca Dicorcia.
Eddie Anderson, 1990-1992.

El artificio del trasvestismo, finalmente aceptado como una estrategia estética y una declaración política, ha aparecido en el trabajo de numerosos artistas jóvenes, que siguen en parte el ejemplo de Sherman, pero que igualmente deben su postura activista al trabajo de fotógrafos como Robert Mapplethorpe. Los retratos de Mapplethorpe de los años setenta y de los ochenta, técnicamente insuperables, avanzaron hacia un *glamour* ultra-refinado, discreto, tal vez necesariamente como resultado de una decadencia casi siniestra que, junto con sus imágenes homoeróticas y sadomasoquistas, fueron realizados para validar la subjetividad *gay* del americano blanco, e incluso para convertirlos en una medida del buen gusto y la elegancia. Pese al impacto de una sexualidad abierta y transgresora, las fotografías de Mapplethorpe (sus autorretratos son aquí particularmente iluminadores) con frecuencia tienen que ver con el entorno social y con lo pictórico. Y pese a todas sus cualidades liberadoras, la subjetividad de Mapplethorpe está constantemente problematizada por su propia sexualidad, particularmente en las representaciones fetichistas de los negros.

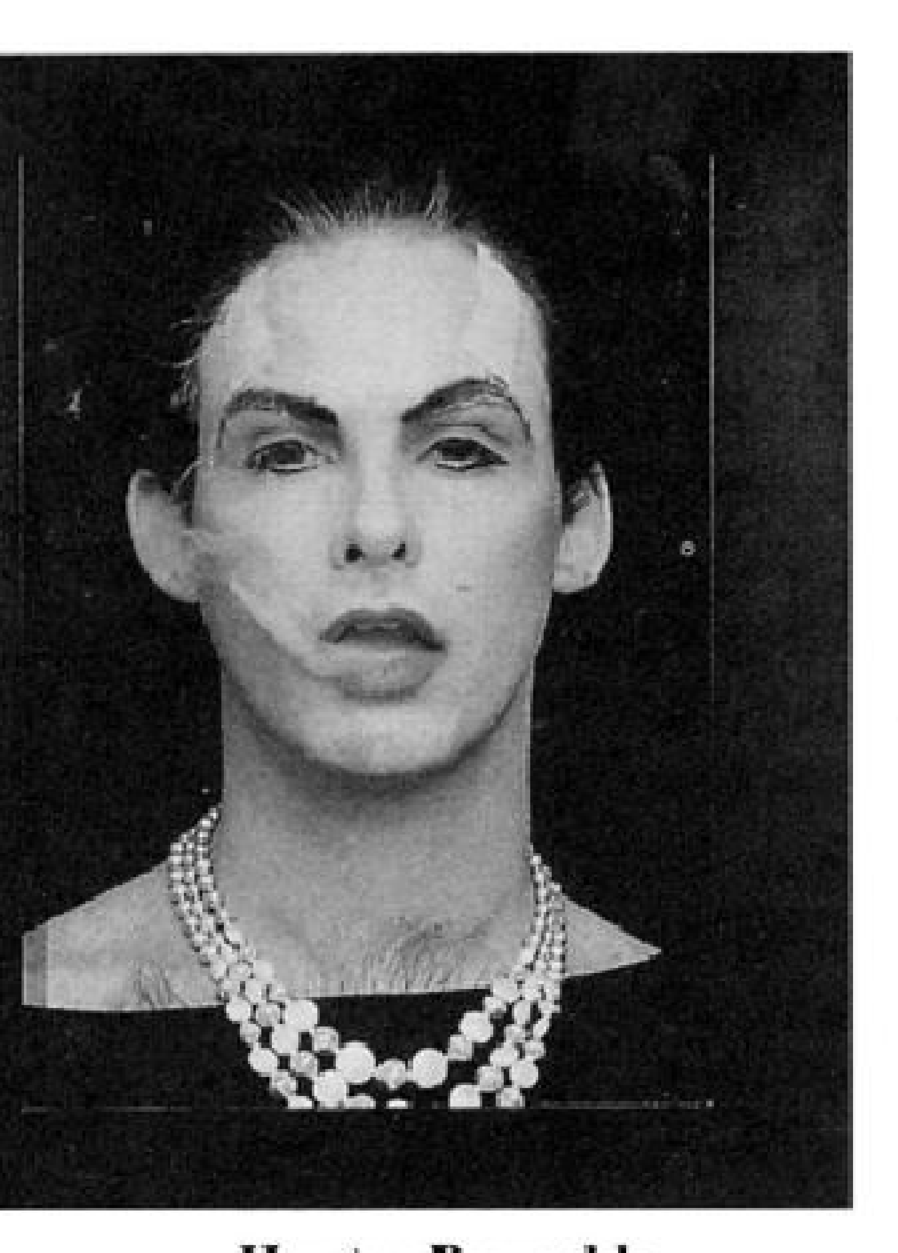
Las series de mujeres de Catherine Opie hechas con vello facial y accesorios para parecer hombres, y hombres *gay* en particular, ponen en cuestión las distinciones tradicionales de género, roles sexuales y las nociones de atractivo sexual. La contraparte se encuentra en los autorretratos de Hunter Reynolds transvestido como su alter ego Patina du Prey. Reynold se retrata a sí mismo a la manera de las diosas clásicas del



Tina Barney.
Jill y yo, 1990.

cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta, apropiándose de las convenciones del *glamour* femenino, pero al mismo tiempo el vello corporal, las patillas con áreas despobladas y la sombra de la barba naciente son evidentes y reiteran de manera constante el transvestismo del artista. Unas pocas imágenes en las que Patina du Prey llora —las lágrimas le corren el maquillaje— evocan los temas subyacentes del duelo y el sacrificio, específicamente frente a la devastación causada por el SIDA, y son expresados más explícitamente en las actuaciones en vivo de Reynolds. El aspecto liberador del subterfugio en el vestir, evidente en las fotografías de Reynolds y Opie, se complica en el trabajo de Lyle Ashton Harris, cuyos autorretratos en los que aparece vestido de mujer con el rostro empolvado señalan el carácter delimitador tanto de los códigos de la vestimenta como de su transgresión. Las fotografías de Harry muestran su posición determinada de hombre negro dentro de una sociedad racista, de un hombre *gay* dentro de un mundo de heterosexualidad compulsiva y de un *travesti* dentro de un sistema patriarcal.

Que los trucos fotográficos más simples puedan producir efectos profundos y perturbadores, se comprueba en las dobles exposiciones, impresiones en negativo, *collages* y yuxtaposiciones inesperadas que los surrealistas realizaron hace algunas décadas. De la misma manera, empleando medios rudimentarios y tomando como ejemplo el trabajo *Perpetual Photos* de grano abierto y borroso de Allan Mc Collum, así como las dobles exposiciones e



Hunter Reynolds. *Autorretrato.*

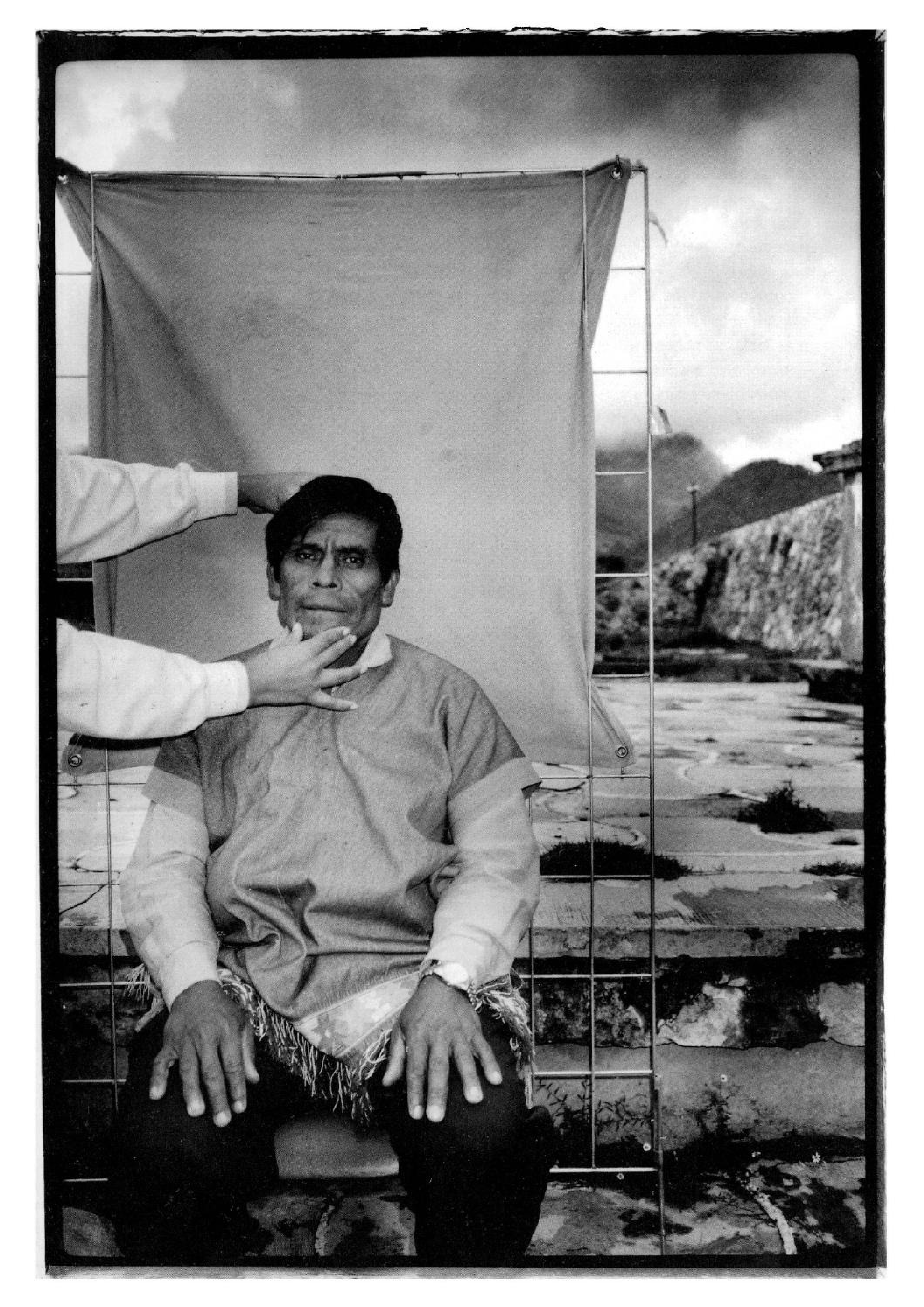
imágenes movidas de Duane Michals, Bill Jacobson crea su *Interim Portraits* con imágenes fuera de foco de hombres jóvenes sacadas de negativos en blanco y negro de bajo contraste e impresas en papel de color. Los modelos de Jacobson parecen desvanecerse, literal y metafóricamente, acabando por desaparecer completamente, vacilando al filo de la memoria. Con un artificio elemental, Jacobson crea retratos elegíacos y emotivos que encarnan la incertidumbre y la pérdida en la era del SIDA.

NOTAS

[1] Véase Richard Avedon, *In the American West* (Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. 1985).
[2] La comparación del trabajo de Avedon con el de Sander y Arbus, así como el reconocimiento de su actitud de clase hacia sus modelos es prácticamente canónica en la crítica de *In the American West*. Véase, por ejemplo, Susan Weilley, "Avedon Goes West", *Art News 85*, nº. 3 (marzo 1986), pp. 86-91: Robert Atkins, "Frontier: On Richard Avedon's Vision of the American West", *Arts Magazine* 60, nº 8 (abril 1986), pp. (60-61; Max Kozloff, "Through Eastern Eyes", *Art in America 75*, nº 1 (enero 1987), pp. 91-97; Richard Bolton, "In the American East: Avedon Incorporated", *Afterimage* 15, nº 2 (septiembre 1987), pp. 12-17.
[3] Véase Louise Todd, "Richard Avedon's Imagined West", *The Atlantic* 257, nº 3 (marzo 1986), pp. 100-103.
Hay que notar que Avedon mismo es directo cuando se refiere a la naturaleza cuidadosamente controlada y ficticia de su serie de retratos ("La estructura de este proyecto me resultó clara desde el principio y cada nuevo retrato debía encontrar su lugar en esa estructura") pero, aun así, Avedon discute la transparencia de sus intenciones ("Estas disciplinas, estas estrategias, este teatro silencioso intentan alcanzar una ilusión: que todo lo que la foto encarna simplemente ocurrió, que la persona en el retrato estuvo siempre ahí... y que al final no estuvo ni siquiera en presencia del fotógrafo"). Véase el prólogo de Avedon a *In the American West.*
[4] Pese a su abierto reconocimiento de la naturaleza artificial de algunas de sus puestas en escena, Barney parece creer que su trabajo exige un alegato especial, e insiste en que sus fotografías sean vistas como documentos de una forma de vida a punto de desaparecer: "Estoy documentando algo que es históricamente importante, que no ha sido hecho antes, al menos en fotografía, desde dentro —un modo de vida que, pienso, jamás volverá a darse en América, porque nuestras prioridades o las maneras que la gente elige para pasar el tiempo han cambiado mucho. El tiempo que toma vivir con elegancia —en un estilo de vida con clase— está desapareciendo. Lo que siento acerca de las cosas o la razón por la que las fotografío, se deriva de... mi preocupación por el hecho de que esta extraordinaria forma de vida podría desaparecer o cambiar". Véase *Friends and Relations: Photographs by Tina Barney* (Washington and London: Smithsonian Institution Press en coedición con Constance Sullivan Editions, 1991), pp. 6,12.

Bill Jacobson. *Interim Portrait # 365*, 1992. ►





VEN Y TÓMATE LA FOTO

Olivier Debroise

El programa de registro de electores, implantado desde hace varios meses en todo el país, introduce un elemento que, aparentemente, significa una novedad: la inclusión del retrato fotográfico, a colores, del acreditado. La imagen se constituye como un parapeto contra las posibilidades de fraude; debe asegurar también la transparencia de los futuros comicios.

El procedimiento, sin embargo, no es absolutamente nuevo, y México figura, además, entre los países precursores de la utilización del retrato fotográfico como mecanismo de identificación de los ciudadanos. En 1854, en los primeros tiempos de la fotografía de copia múltiple, un decreto de Santa Anna sugería que se retrataba a "los presos más famosos", para identificarlos en caso de fuga durante su traslado al presidio de San Juan de Ulua. La costumbre de solicitar retratos de ciertos individuos considerados "peligrosos", se fue ampliando a lo largo del siglo XIX. Maximiliano pidió un registro fotográfico de las prostitutas de la ciudad de México en 1865, alegando razones sanitarias. Durante el porfiriato, diversos grupos sociales medios, en contacto diario con la aristocracia, fueron asimismo compelidos a entregar su efigie junto con sus "generales", en esfuerzo de controlar y sanear la sociedad: cocheros, empleados domésticos, pequeños comerciantes "informales" como los cargadores, los aguadores y otros vendedores callejeros, maestros de escuela, y más tarde, periodistas, fueron las primeras "víctimas" del imperio fotográfico.

Paradójicamente, estas medidas a la vanguardia, fueron frenadas en el siglo XX, y mientras los países occidentales sistematizaban el uso de las credenciales de identidad con fotografía, se limitó en México a algunos sectores, a los funcionarios públicos, particularmente, y a los trabajadores sindicalizados; a los tenedores de pasaporte y a los estudiantes. Esto excluía a las mujeres, casi siempre, y también a los sectores marginados, particularmente a los grupos indígenas. A grandes rasgos, esto excluía a todos aquellos que no tenían total y completa "carta de ciudadanía". Entiéndase, los inútiles, los "premodernos".

El programa *Ven y tómate la foto,* ampliamente publicitado, pretende, aparentemente, remediar esto, y sistematizar el uso de la fotografía como mecanismo de reconocimiento social integrador, último paso antes de la tarjeta de identidad obligatoria.

La campaña publicitaria de este programa, y la consigna que lo acompaña, plantea, sin embargo, un curioso e interesante problema semántico, que atañe a la práctica de la fotografía. Invierte, en efecto, el orden de los actores. Hasta hace poco todavía, sobre todo en las zonas rurales, los individuos acostumbraban "ir a la fotografía" en ciertas ocasiones memorables, una boda, un bautizo, una defunción, un viaje a la ciudad más cercana, una visita a la Villa de Guadalupe... El fotógrafo era el mandamás: no sólo operaba la cámara y realizaba las complejas operaciones químicas del revelado y la impresión, sino que "diseñaba" la imagen. Ordenaba, modificaba, imponía su sello, su propia manera de posar. Era el autor único de la fotografía.

En sus manos, durante el tiempo de la pose y para la eternidad de la imagen impresa, el individuo se convertía en un simple objeto.

El individuo toleraba sus reglas; se entregaba, inseguro del resultado.

Ven y tómate la foto implica, por el contrario, que el objeto de la fotografía sea, ahora, su sujeto. El único actor. Esta anulación del fotógrafo o, mejor dicho, la desaparición de la calidad profesional del fotógrafo implica una tecnología simplificada y una extrema democratización del medio; una incrementada familiaridad con la imagen, que se deriva, más que de la fotografía, de la televisión.

La pérdida del miedo ante la cámara, significa también la pérdida del aura de la fotografía.

Muchas de las imágenes que acompañan estas páginas, retratos realizados por fotógrafos profesionales en los últimos años, aun cuando su intención sea distinta, y sólo responsabilidad de sus autores, sugieren, no obstante, el radical cambio de actitud de los fotografiados, que los diseñadores de la campaña *Ven y tómate la foto* han aprovechado. Ya no aparecen, en efecto, los rostros estereotipados, las poses hieráticas que hicieron "la gracia de los retratos antiguos". Los más jóvenes, sobre todo, interpelan a la cámara con ironía: al escoger su pose, al hacer muecas, al apuntar al fotógrafo, se erigen en verdaderos autores de las imágenes y relegan el fotógrafo al rango de un simple operario, o por lo menos, de un observador pasivo de la victoria del "sujeto", lentamente ganada después de ciento cincuenta años de práctica.

Francisco Mata Rosas, particularmente, en sus comentarios fotográficos sobre el programa *Ven y tómate la foto,* comprendió este cambio de actitud. Un campesino sentado en un estudio móvil todavía requiere de la "ayuda" del fotógrafo, mientras que, en otra imagen elocuente, una multitud urbana observa al fotógrafo subido en una invisible tarima. Todos miran a la cámara, desafían al operario: han venido en grupo incontable, a tomarse la foto, orgullosos de su misma multitud.

Tú, amigo fotógrafo, ya no importas; nosotros hemos venimos a tomarnos la foto. Obedece. ¿Listo?



Maya Goded. Costa Chica, Oaxaca, 1991.



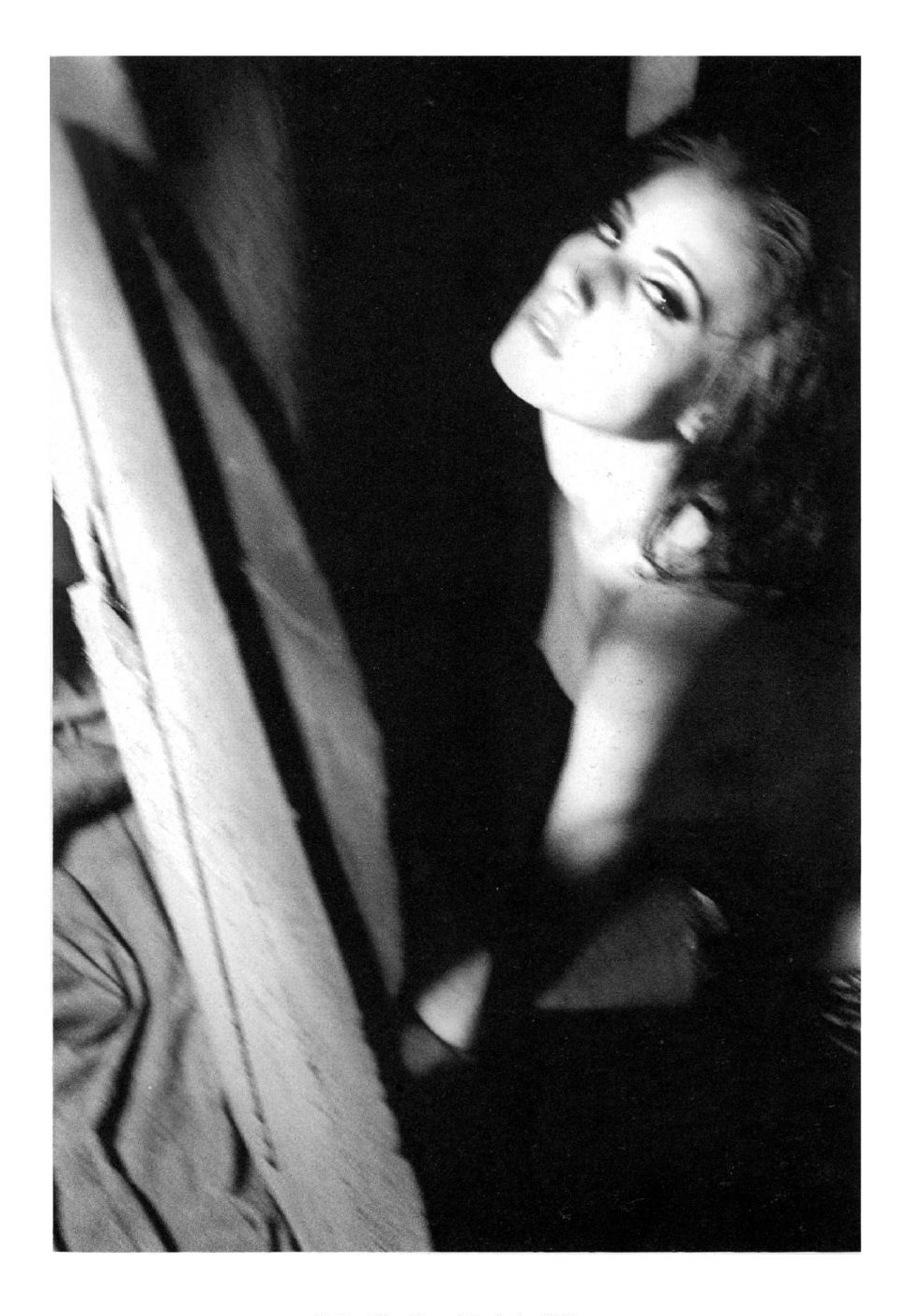
Gilberto Chen. *Nina*, 1993.



Patricia Aridjis. *En la conga*. Santiago de Cuba, 1993.



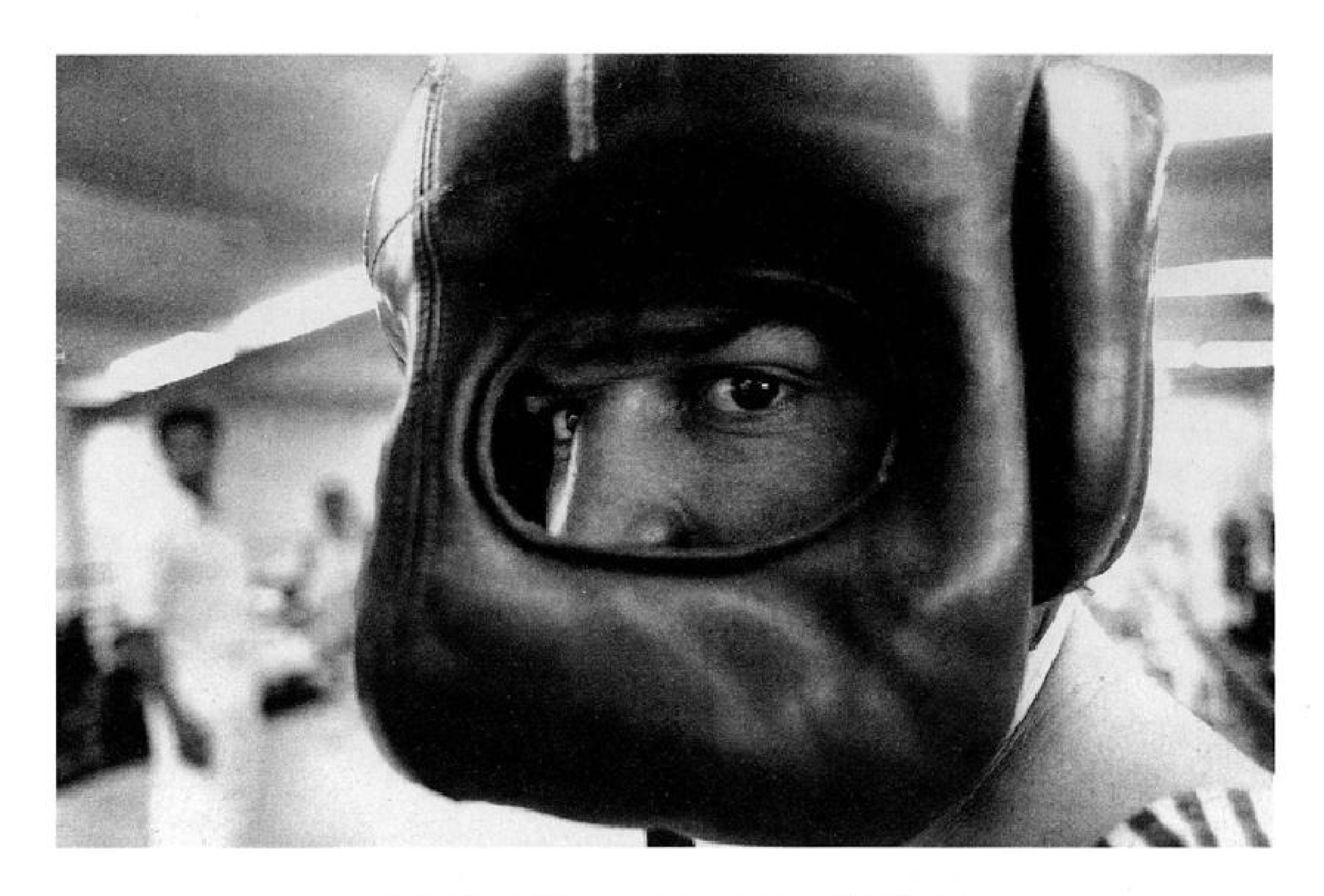
Aristeo Jiménez. Monterrey, 1992.



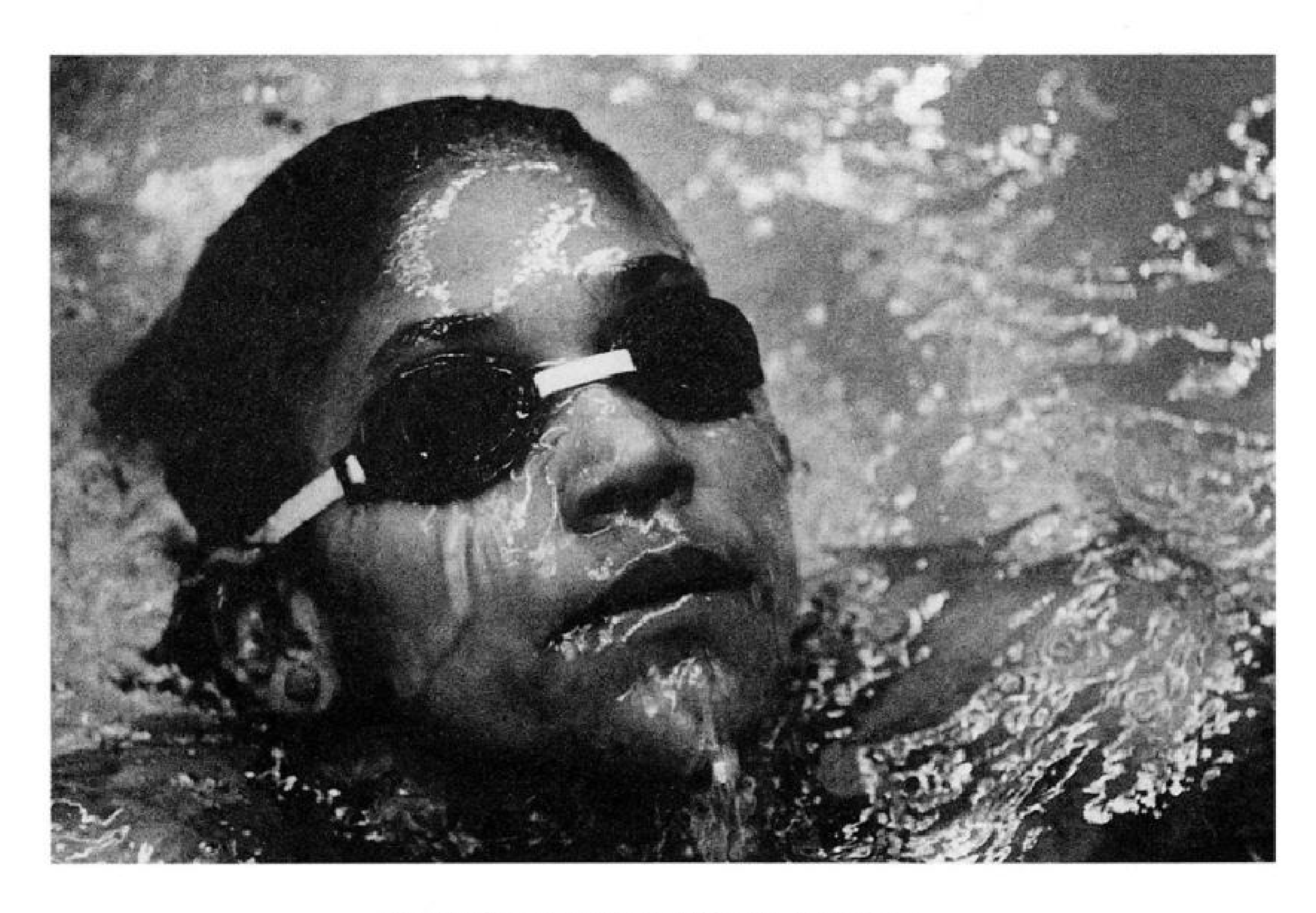
Eniac Martínez. *Sin título*, 1991.



Marco Antonio Cruz. *Ciego*. Ciudad de México, 1990.



Víctor Mendiola. *Los bajos golpes*, 1992-1993.

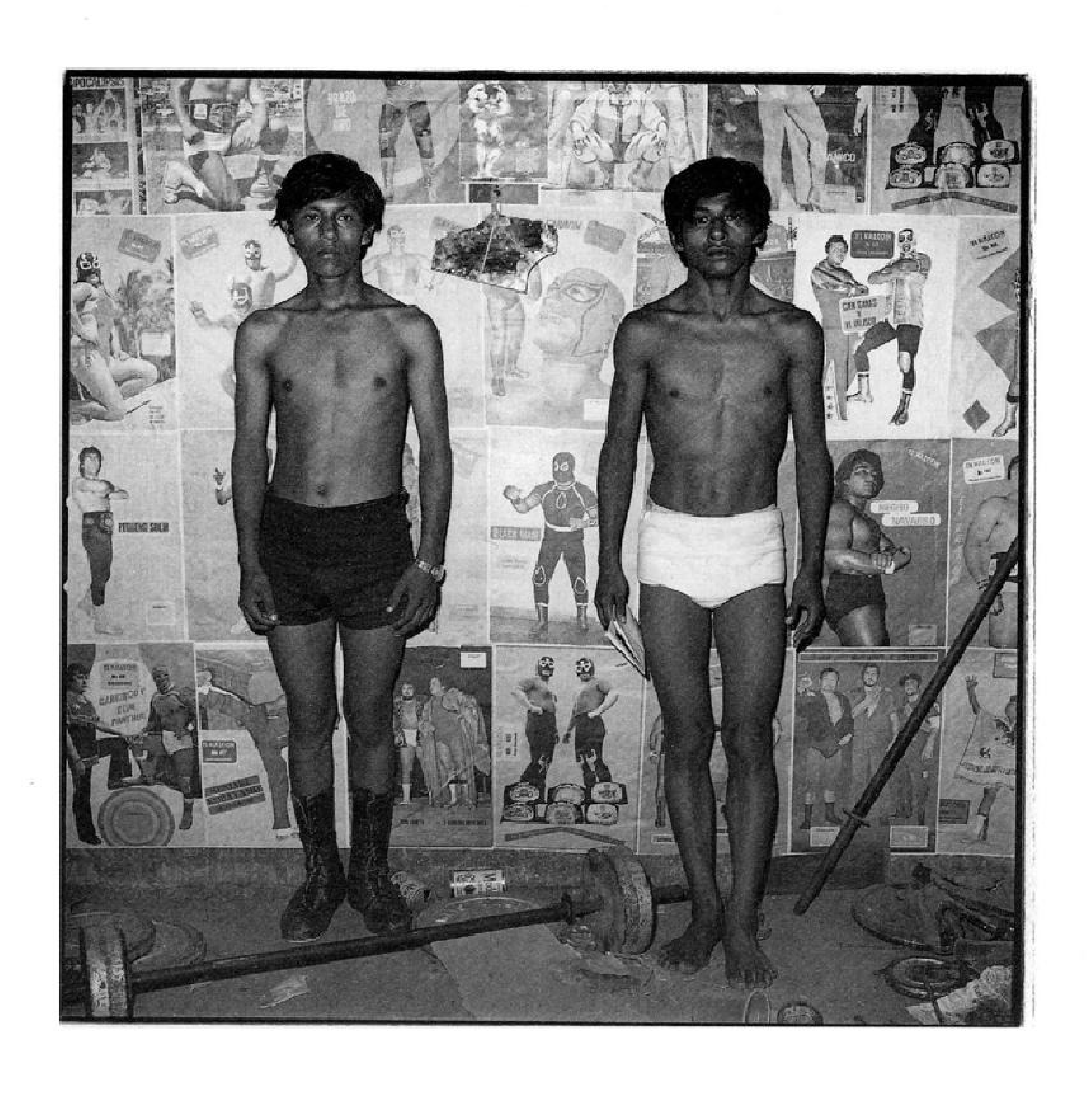


Martín Salas. *Nadador*. Ciudad de México.





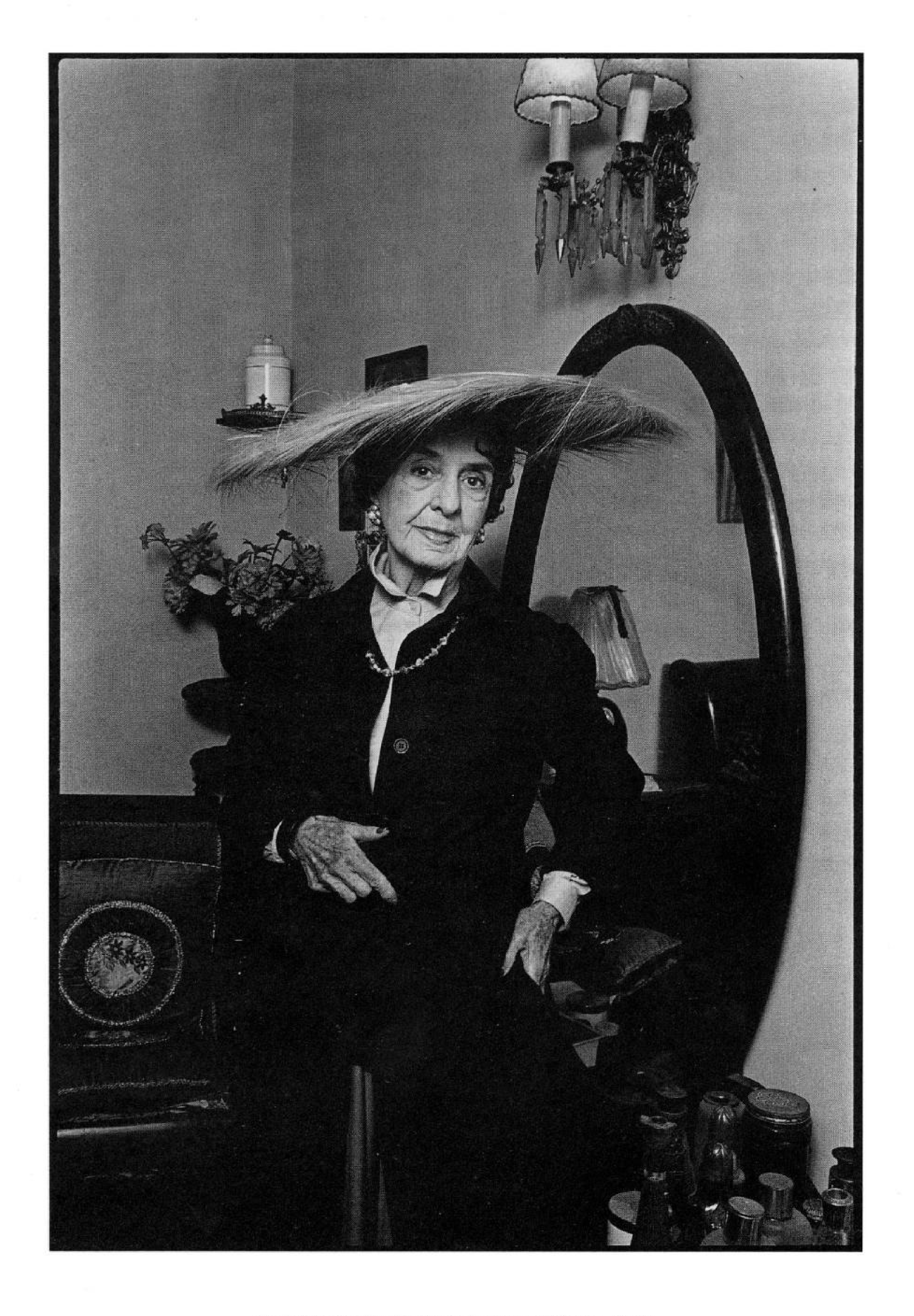
Jorge Lépez. La Habana, Cuba.



John O'Leary. *Gimnasio*. Puebla.



Oweena Fogarty. *Liliana y su abuela*. México, 1986.



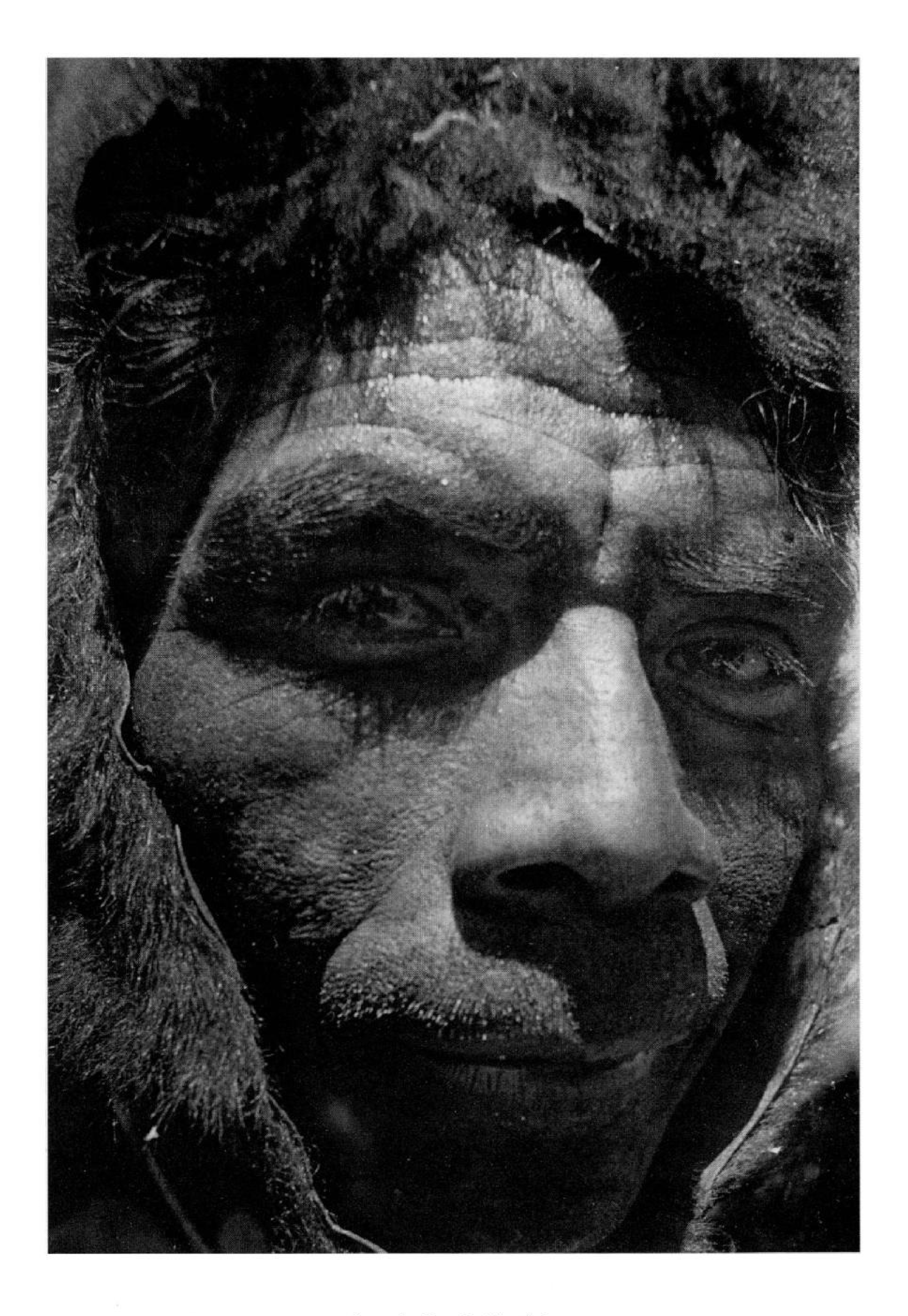
Yolanda Andrade. *Mela Serrano.* México, 1984.

Gabriel Figueroa. *Otra cara de Rafael*, 1989.

Gabriel Figueroa. *"El Sardinilla" ve algo*, 1989.



Enrique Correa Aguiar. *Semana Santa cora*. Nayarit, 1990.



Antonio Turok. Sin título.


M
la
30
J. C.
de
29
C.
e
23

EL ETERNO MISTERIO DEL RETRATO

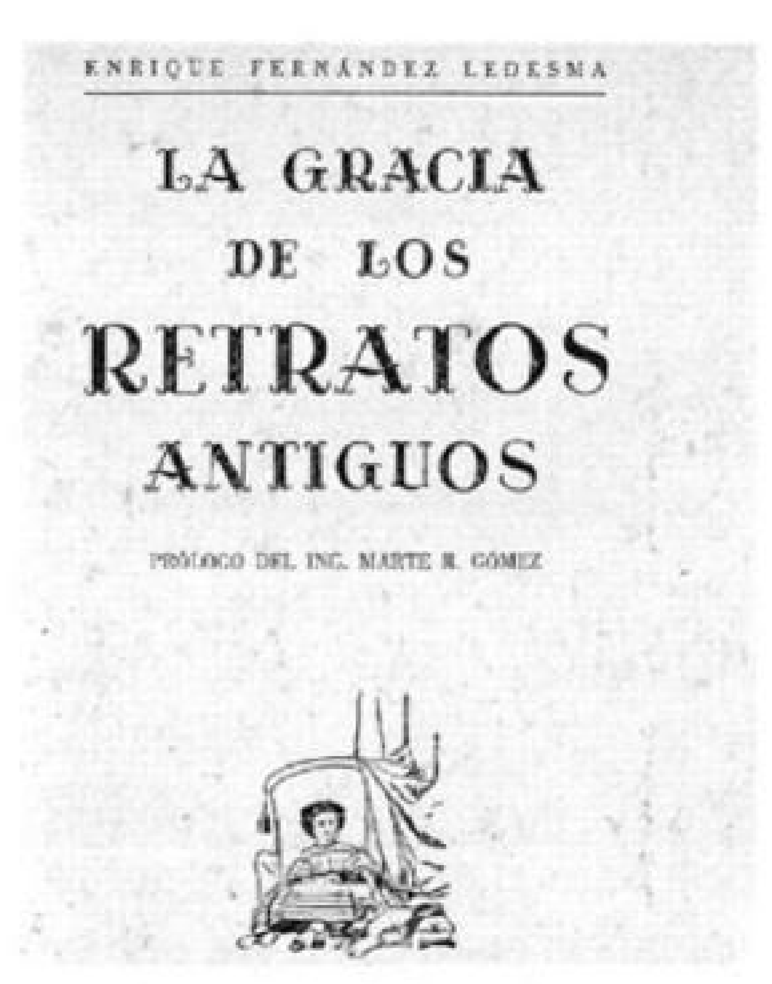
Mercedes Iturbe

El descubrimiento alquímico de la fotografía está sin duda íntimamente ligado al retrato, es decir, a ese afán permanente por detener el tiempo en la expresión de un rostro o de una mirada que pueden decir tanto como las páginas de un libro.

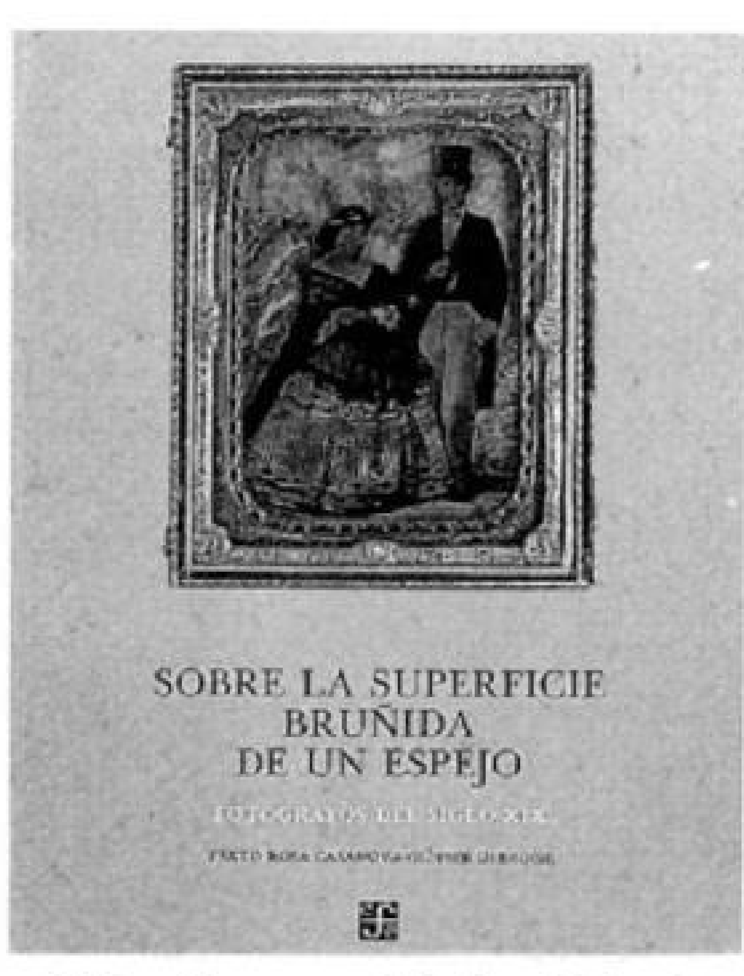
La aparición de la fotografía viene a sustituir en muchos casos el retrato pintado que fungió, a través de los siglos, no sólo como una expresión plástica, sino también como un legado evocador de la historia para revivir en la imaginación a todos esos seres registrados por el ojo del pintor, y fijados en las telas prácticamente a perpetuidad con el brillo aceitoso de los óleos.

Gracias al retrato ha sido posible reconstruir caracteres, personalidades, perfiles psicológicos e incluso adivinar las costumbres a través de las modas y las actitudes reflejadas por el sujeto retratado.

La fotografía proporciona una aproximación más cercana a la realidad, aunque debemos considerar que el ojo del fotógrafo tiene también una incidencia importante en el resultado de la imagen y de ahí que no sea lo mismo un retrato de Henri Cartier-Bresson que uno de Paul Strand.



La gracia de los retratos antiguos. **Portadilla.**



Sobre la superficie bruñida de un espejo. **Portada.**

Cabe señalar que el retrato fotográfico no sustituye de manera radical al retrato pintado, ya que éste último sigue teniendo vigencia aún a finales del siglo XX, como un registro, quizá de otra índole, pero con una fuerza indiscutible que afortunadamente no se pierde con el descubrimiento de la fotografía, cuyas virtudes y opciones se multiplican con el desarrollo y el perfeccionamiento de la técnica y delimitan con el tiempo la total diferencia entre el retrato en la pintura y el retrato en la fotografía.

Aunque en su inicio las posibilidades del daguerrotipo eran muy restringidas, con un procedimiento complicado que requería de mucha paciencia para pulir las láminas y encontrar condiciones ideales de luminosidad, visto a distancia, tiene, además de la magia de una alquimia descubierta por

◄ **Agustín Estrada.** Daguerrotipos,1987.

Nièpce y perfeccionada por Daguerre con los secretos del primero, el carácter de pieza única igual que una pintura. Se trataba de imágenes prisioneras en láminas de cobre argentada, que surgían como apariciones provenientes del inquietante reflejo producido en la superficie del agua o del espejo, como bien queda señalado en el libro *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, cuyo magnífico ensayo de Rosa Casanova y Olivier Debroise, proporciona al lector los datos esenciales sobre la aparición e historia del daguerrotipo y la importancia de su llegada a México en el año de 1839.

En ese momento, un niño de apenas siete años llamado Hermenegildo Bustos, corría por las calles empedradas de su pueblo natal, Purísima del Rincón en el estado de Guanajuato. Bustos habría de convertirse en uno de los grandes retratistas en el panorama del arte mexicano del siglo XIX. La composición en los cuadros de este pintor, así como el tamaño de sus formatos tiene una estrecha vinculación con las imágenes de esa época, surgidas del reciente descubrimiento del daguerrotipo. El artista pintaba sus retratos al óleo en telas y en pequeñas láminas. Sin hacer ninguna concesión a sus modelos, llevándolos al cuadro tal y como los veía, Bustos se mostró en toda su obra retratística como un artista de la verdad objetiva, gran mérito pictórico que lo acercó en los resultados al daguerrotipo, revelando con la



Daguerrotipo anónimo.

misma precisión y misterio las costumbres, modas y actitudes de los pobladores de aquel escondido rincón guanajuatense.

En la misma época en la que Bustos retenía fielmente a través de su paleta las imágenes de los habitantes de un aislado lugar que fue su origen y su fin, del otro lado del mundo, en el país que Fox Talbot convirtiera estrictamente hablando en la cuna del primer procedimiento fotográfico, surgía uno de los grandes retratistas en la historia de la fotografía, el célebre escritor y dibujante Lewis Carroll. A los veinticuatro años Carroll inicia una recreación convertida poco después en una pasión devoradora que ejerce durante un cuarto de siglo. A pesar de ser uno de los primeros de su época que tomó en serio el arte de la fotografía, la consideró como una práctica de *amateur*, situada siempre después de sus dos actividades principales, la enseñanza y la literatura.



Daguerrotipo anónimo.

En el origen de la fotografía el retrato era sobre todo un trabajo de profesionales, mientras que los aficionados se dedicaban a realizar fotos de paisajes o instantáneas de la vida cotidiana. Carroll sin embargo nunca fotografió esos temas y se consagró fundamentalmente a los retratos que lo colocaron de inmediato al lado de los profesionales. Su inconfundible trabajo se caracteriza por la selección de sus modelos, especialmente las niñas que fueron su verdadera pasión y que aparecen en las fotos disfrazadas, desnudas en el estudio o al aire libre, pero siempre ubicadas en una organización rigurosa del espacio, desprovistas de gestos, movimientos y emociones, flotando en una especie de abismo.

Este conjunto de elementos sitúa los retratos de Carroll en el extremo opuesto de las fotos no intencionales, tomadas sin pensar por el aficionado más o menos inspirado.

Regresando de nuevo al México de esos tiempos en-

contramos una expresión contraria a la de Lewis Carroll que, surgida también del retrato, es el reflejo de una cultura y de una época, registrada meticulosamente y con un gran encanto por Gabriel Fernández Ledesma en el libro *La gracia de los retratos antiguos*. Se trata de una peregrinación ritual hecha de imágenes y páginas escritas en las que se puede saborear con todos los sentidos la vida íntima del país a través de sus personajes. Los retratos, algunos simplemente evocadores y otros cargados de misterio, despiden aromas, sonidos de telas crujientes y modales. Un viaje imaginario compuesto de miradas y gestos que hablan en silencio y que definen una mexicanidad distinta y distante.



Daguerrotipo anónimo

Las mujeres captadas en la imagen única del daguerrotipo son el contundente reflejo del romanticismo; en ellas estaba centrado el fervor masculino y la devoción del hombre protector que encuentra en sus semblantes el producto que embellece la vida. Los daguerrotipos contienen las efigies, presas en la lámina de cobre, y se vuelven joyas colocadas sobre palpitantes pechos que acogen en la tibieza de la piel la duplicación única del rostro amado.

Más tarde aparecen los retratos de visita, hechos con negativos colodiónicos, en copias realizadas en precioso papel a la albúmina, sepia, violado cárdeno o negro violado. Del disfrute egoísta y a veces oculto del daguerrotipo se pasa a la posesión de imágenes repetidas a voluntad, que emocionan a la sociedad de la época. A partir de entonces los fotógrafos de estudio ennoblecen a la ciudad de México.

En su relato casi ingenuo, Fernández Ledesma nos envuelve en un torbellino romántico que refleja el candor y exquisitez de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX, cuyo anhelo sentimental queda filtrado en las imaginaciones y los placeres, así como en el carácter de los trajes, los peinados y las pláticas, fijados para siempre en los daguerrotipos, ambrotipos y retratos del ochocientos.

En el mundo entero se extiende la práctica del retrato fotográfico que sigue su propio camino de acuerdo a las circunstancias que lo generan. Éste se multiplica y enriquece marcando estilos diferentes, que no siempre reflejan el lado amable de una sociedad burguesa, como la descrita por Gabriel Fernández Ledezma en su libro *La gracia de los retratos antiguos*.



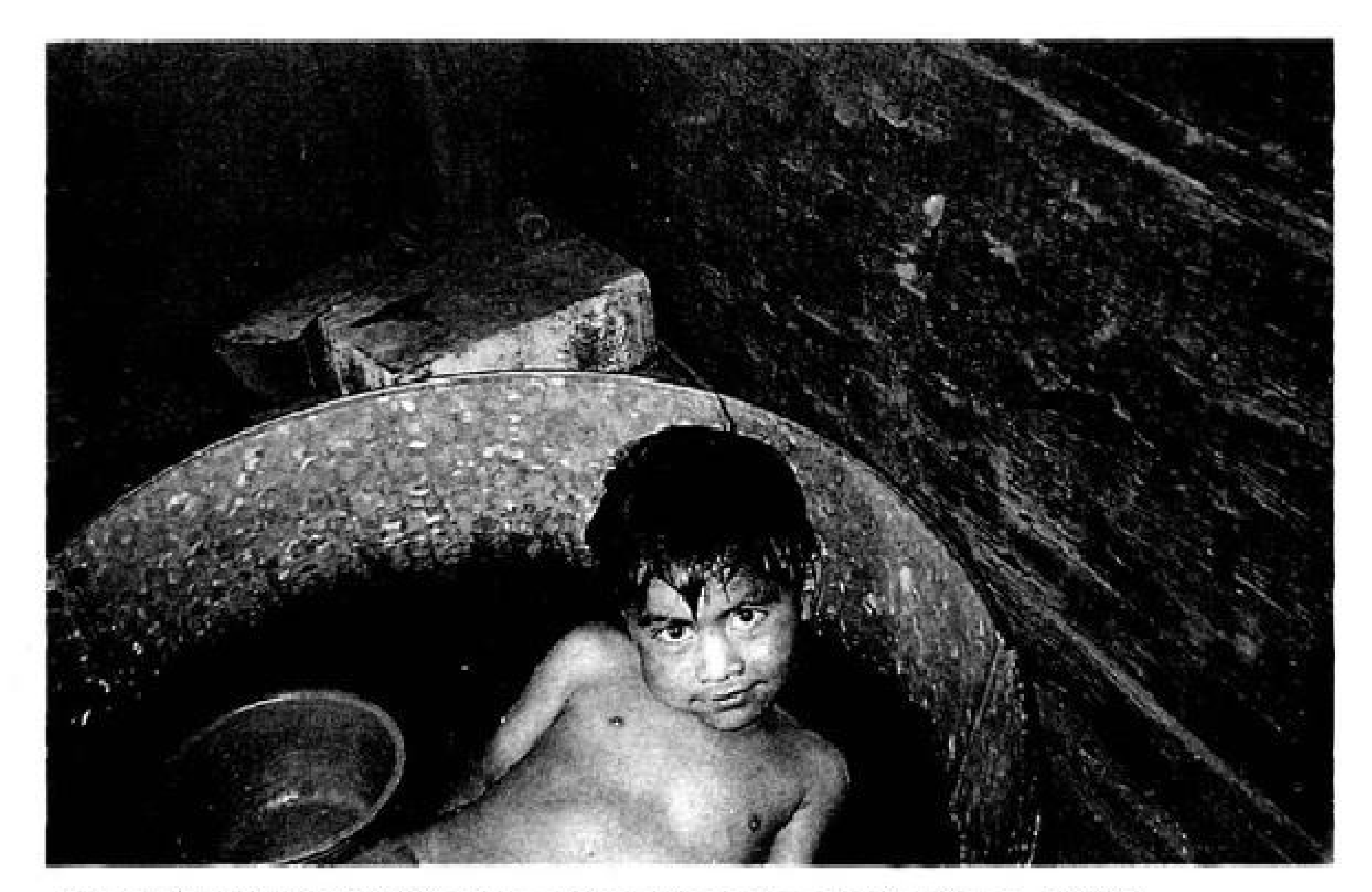
Abraham Escobar. San Francisco Oxtotilpan, 1993.

Francisca Torres. San Francisco Oxtotilpan, 1993.

RETRATO DE UNA ESTIRPE

Mauricio Ortiz

I. Durante las celebraciones de fin de cursos se apersona en San Francisco un fotógrafo ambulante y, siendo fines de junio, hace su julio y agosto. Esta vez cobró a quince pesos el retrato y no se daba abasto. Como en la graduación de la primaria el día anterior, los alumnos de secundaria repitieron el vals "ahora sí, para que los fotografíen", y él saque y saque instantáneas, cambie y cambie rollos. Luego, ya sin música, todas las familias posaron con los festejados. Las muchachas flores blancas en el pelo, guantes, vestido y zapatos blancos; traje negro los muchachos, y muy formales ambos. A un lado de la canasta de basquet la esposa recibía del fotógrafo los retratos, los pelaba y enmarcaba, los entregaba y hacía la cobranza. Quejas por cabezas cortadas o exclusión de algún miembro del grupo eran simplemente ignorados, hasta que se amontonaron los inconformes y hubo que darles por su lado. De todos modos, al soltarse la lluvia todo el mundo echó a correr con un retrato bajo el brazo.



Janette Limón Velázquez. San Francisco Oxtotilpan, 1993.

Este año hay algo más, un cambio invisible tal vez al fuereño pero destacado a los ojos de la comunidad. Codeándose con el desaliñado fotógrafo de la polaroid, peleando palmo a palmo el mejor ángulo, un puñado de niños y niñas de unos diez, doce años se escabullen entre las faldas vaporosas accionando sus cámaras. Van a un lado y otro de la cancha, se acercan a las maestras porque ya se les acabó el rollo o ya no funciona la pila, bromean, juegan. Retratan a sus hermanos y hermanas, a sus papás y a los de sus amigos, pero también buscan quién les compre sus fotos, que dan a cinco pesos. El problema es que, como son a color, el cliente tiene que esperar una semana mientras mandan a revelar el rollo a Toluca. Si fueran en blanco y negro mañana mismo, porque aquí en San Francisco ya hay dónde hacerlas. Los



Ignacio Jiménez Méndez. San Francisco Oxtotilpan, 1993.

chamacos son alumnos del quinto de primaria, eso lo sabe el pueblo entero, del grupo al que le tocó la clase de fotografía con las maestras. Entonces tienen acceso a dos cuartos oscuros bien equipados y surtidos y, no menos importante, durante el curso aprendieron a usarlo.

Las maestras llegaron con el año. Ya se habían coordinado con las autoridades tradicionales matlazincas, los padres de familia y las autoridades educativas locales, y se habían apalabrado con Jesús, quien se capacitaría como instructor y supervisor del laboratorio. Lo primero fue acondicionar dos cuartos en un extremo del auditorio comunal. Luego dieron algunas clases y poco después a cada quien su cámara. Treinta y seis miradas expectantes.

II. Una de las exigencias del retrato es la distancia. Un sujeto muy lejano se pierde en el entorno y la imagen es más un paisaje. El acercamiento exagerado convierte al sujeto en la topografía de su superficie, otro tipo de paisaje. La distancia apropiada, tal vez entre uno y cinco metros, es sólo prerrequisito para la segunda exigencia del retrato, el foco en lo que se ha llamado la "existencia psíquica del sujeto", su vida interior, sus adentros. Muchas veces basta con que la persona muestre voluntad de ser retratada y así lo solicite al fotógrafo del parque, el caballito de cartón o el estudio. Posa con el rostro que supone tener y entre su mirada y el ojo que atisba por la cámara sólo media el lazo elemental de un registro de oficio, que en estos tiempos incluso una máquina puede aportar. Cuando es el fotógrafo quien busca el retrato ambicionando encontrar las cúspides de un rostro, su trabajo comienza por acercarse al prójimo. Desde fuera se imprimen fotos publicitarias, fotografías antropológicas, imágenes costumbristas, páginas de sociales. Pero sólo ahí, desde el interior del vínculo humano, sea de muy larga duración o instantáneo, es posible tomar un retrato.

Muchas de las imágenes creadas por los niños son retratos, el modo más común, si no el único, de usar la foto en San Francisco. Retratos de los compañeros, de las amigas, autorretratos. Retratos de la pared y el tocacintas, del hermano bebé, del abuelo y su sarape, de la bicicleta y el za-



Sandra Amado Martínez. San Francisco Oxtotilpan, 1993.

pato, de la mamá en la cocina. Hay máscaras de luchador, caballos y perros.

Al principio los retratos eran a menudo muy lejanos, sobre todo los que tomaban las niñas. Hasta allá junto al maguey se descubrían dos, tres figuritas. Pronto, sin embargo, a fuerza de traer la cámara, ésta quedó atrapada en la red de lazos cotidianos que cada uno teje. El foco se acercó a la justa distancia de los ojos y en forma conmovedoramente natural se adaptó a su curiosidad y participó de sus intimidades. "Ay no, chamaco, dice la mamá, sáquese para otro lado con eso." José de Jesús aprieta el obturador.

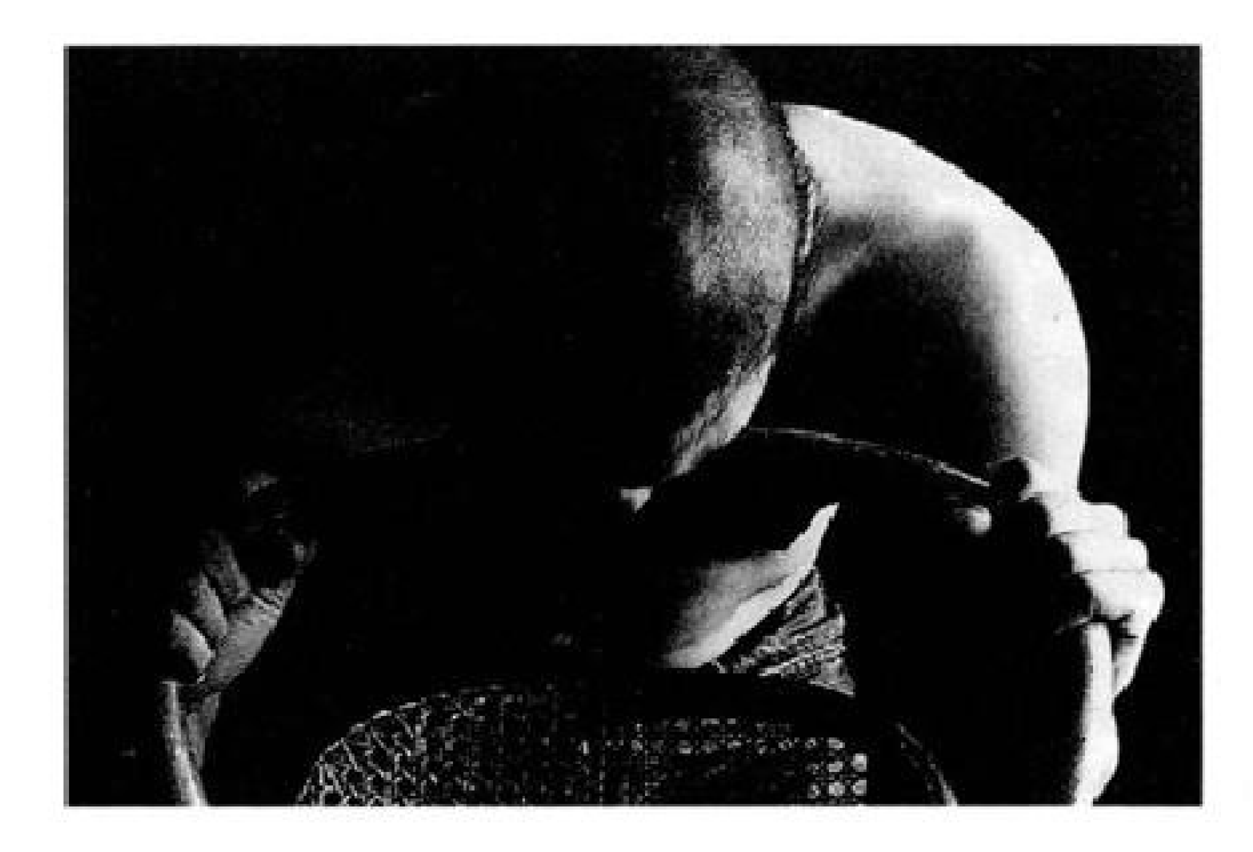
Además de partir del interior de un territorio afectivo, requisito fácilmente tramitado por los niños, en este caso "desde dentro" tiene aun otra connotación. La vida de los pueblos indios de México ha sido ampliamente fotografiada. Exploradores extranjeros, antropólogos, fotorreporteros, artistas, turistas, publicistas, todos han puesto su lente sobre el indio. Al registro académico se suman las imágenes folklóricas, las anécdotas de viaje, la nota roja, los ensayos reflexivos, la guía turística, el anuncio de televisión. Imágenes todas ellas, retratos o no, tomadas *desde fuera,* desde otra civilización, a la distancia de una cultura distinta y un idioma diferente, a extremos opuestos en la escala del poder. Los niños retratan desde dentro de una forma de vida y una cosmología, desde las entrañas de una determinada imaginación, desde el centro de una lengua. Surge así de foto en foto el autorretrato de un poblado, de una comunidad, una estirpe.

Desde dentro, Taller de fotografía para niños indígenas. *Se impartió en el quinto grado de la Escuela Primaria Federal Emiliano Zapata, de San Francisco Oxtotilpan, municipio de Temascaltepec, Estado de México, entre enero y julio de 1993. Jesús Martínez es el nombre del instructor matlazinca que se incorporó al proyecto desde sus inicios. Rebeca González Rudo e Ireri de la Peña realizaron el taller con financiamiento otorgado por el Fondo para la Cultura México-Estados Unidos, de la Fundación Cultural Bancomer, la Fundación Rockefeller y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.*

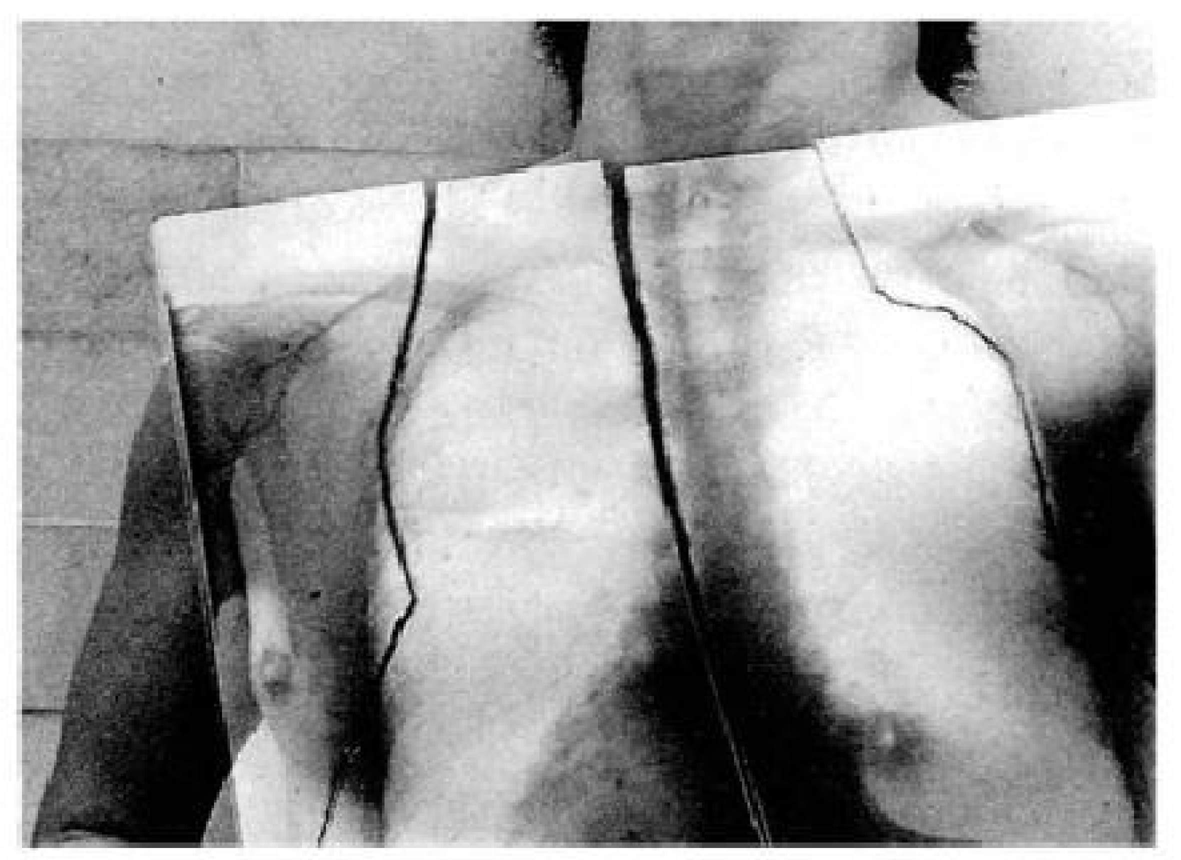
AUTORRETRATO
Testimonio de una curación

Recientemente se exhibió en el Museo del Chopo la exposición colectiva *Tiempo sin fin*, en el contexto de Fotoseptiembre. Presentamos ahora una selección de cuatro autorretratos de la serie de Gilberto Chen: "Testimonio personal de una curación". La fotografía es aquí el medio idóneo de registro de una enfermedad —el cáncer— y su curación. Quedan ahora las imágenes como evidencia de un proceso doloroso, pero también son estas *huellas* la manera que halló el fotógrafo de exorcizar la enfermedad, de trascenderla.

La fotografía me sirvió de protección, de escudo para enfrentar situaciones duras, para saber qué estaba pasando en esos momentos de enfermedad.
La fotografía exorciza, saca demonios, limpia almas.
Gilberto Chen, 1993.









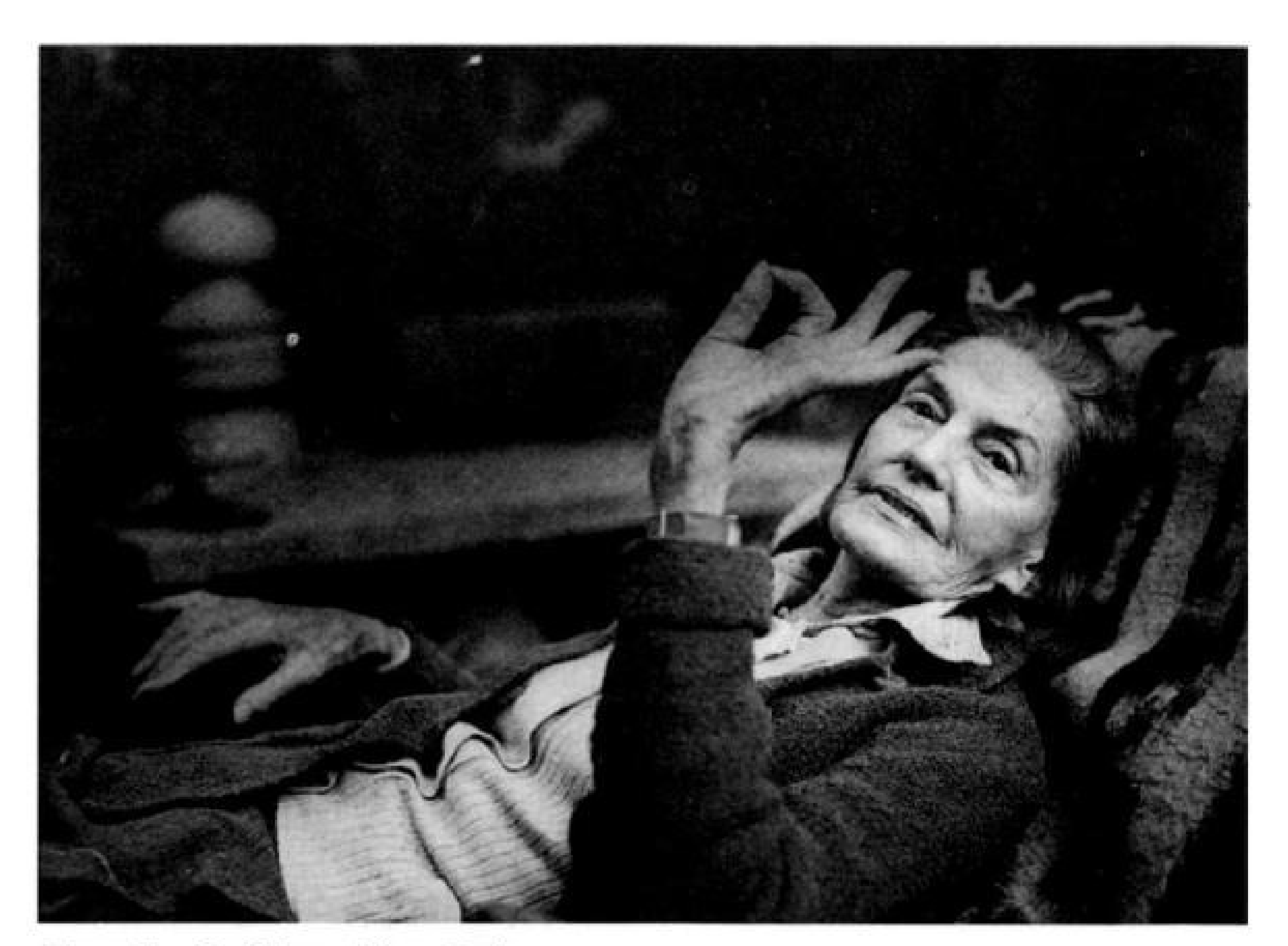


Rogelio Cuéllar. *Pablo O' Higgins.*

EL DIÁLOGO DE LA MIRADA
Los retratos de Rogelio Cuéllar

Germaine Gómez Haro

Aprender a ver oír decir
lo instantáneo
es nuestro oficio
Octavio Paz



Rogelio Cuéllar. ***Alice Rahon.***

La fotografía es por excelencia el arte de aprehender el instante; revelaciones del instante e instante de revelación, según Octavio Paz. Arte genuino y genial que, desde lo instantáneo, celebra a un tiempo la alianza y la ruptura con el tiempo líneal.¿Pero, hablamos aquí de un tiempo vertical u horizontal? Si nos referimos al fotoperiodismo o a la fotografía documental, su tiempo es en rigor histórico y por lo tanto, horizontal; la fotografía artística, en cambio, se sitúa fuera del tiempo, o acaso en una temporalidad *otra*, llamémosla vertical por su posibilidad de ascender y descender a diversas alturas y profundidades, desde las cuales capta y plasma ese instante atemporal. Se dice que la poesía anula la continuidad del tiempo y, en palabras de Gaston Bachelard, "en el Instante, el arte nos conduce al paraje primordial de nuestro ser, al lugar donde nos hallamos en el universo entero", y añade que el instante poético es en esencia una relación armónica entre dos opuestos: la pasión y la razón, feliz simbiosis que asocio aquí al quehacer fotográfico de Rogelio Cuéllar, cuyos retratos anuncian las nupcias entre la imagen fotográfica y la imagen poética a partir de la mirada. Por intuición, con un espíritu lúdico y el rigor que da la experiencia, Cuéllar consigue captar en sus retratos el instante poético que subyace en toda obra de arte, el instante de la mirada, ahí donde se instaura (en palabras del propio artista) "un diálogo de silencios y de intensidades". ¿Y cómo logra Cuéllar atrapar ese instante de la mirada? Anteponiendo ante todo la voluntad de explorar la interioridad de sus modelos para sacar a la luz la expresión diáfana de su alma. Para muestra basta un botón, pero Cuéllar nos presenta en su reciente exposi-



Rogelio Cuéllar. *Francisco Toledo.*

ción en la Casa Lamm *Un domingo en la Alameda*, cien retratos de artistas plásticos que son un claro ejemplo de esa búsqueda incesante que ha permeado su obra a través de veinticinco años de creación: una variedad de fisonomías, temperamentos y caracteres captados con la sencillez que caracteriza a este notable fotógrafo. Ante todo, Cuéllar persigue la naturalidad; no busca embellecer ni idealizar a sus modelos sino presentar al ser humano de carne y hueso. Y lo consigue: el retrato de Alice Rahon es clara muestra de ello, bellísima, sin maquillajes, envuelta en un halo de luz que ilumina su apacible rostro. Rogelio comenta que no acostumbra componer escenarios, sino que prefiere captar al artista de manera espontánea en su entorno. Así tenemos la figura de Toledo —una silueta fugaz, casi imperceptible— al fondo del estudio donde vemos por aquí y por allá algún lienzo habitado por animales fantásticos; en este caso, Rogelio capta al pintor juchiteco en un singular ámbito de misticismo, afín a su personalidad. Uno de los retratos más conmovedores de la exposición es, a mi juicio, el de Leonora Carrington: perfección de forma y de contenido; de un incierto fondo negro, emerge el perfil de la pintora: una mirada inpenetrante, ensimismada, acaso inmersa en ese universo onírico que relata en sus obras. "Los retratos de un pintor o de un fotógrafo son sus máscaras y sirven para revelarlo", dice Luis Cardoza y Áragón; así es: la frescura y espontaneidad de Cuéllar se revela en sus retratos, su espíritu lúdico hilvana toda su obra. Aún sin proponérselo, el lente de Rogelio percibe y captura la esencia psicológica de sus retratados. Así vemos a Pablo O'Higgins muy serio, la regla y el compás en la mano, artífices y cómplices de su mesurada obra; por el contrario, Matías Goeritz lanza una enorme sonrisa que brilla al igual que las estrellas de su famosa *Constelación*.

El tiempo pasa. Los artistas nos dejan su pintura, su escultura... Rogelio Cuéllar, más allá de un documento fijo y momentáneo, nos deja un testimonio de lo inasible: retratos sin *máscara* elaborados por un fotógrafo sin *máscara*. Estoy segura de que Cuéllar coincidiría con este pensamiento de Van Gogh: "Prefiero pintar los ojos del hombre que las catedrales, pues los ojos poseen algo de que éstas carecen, a pesar de ser majestuosas e imponentes: el alma humana —trátese de un pobre mendigo o de una niña de la calle— es lo que más interesa a mi mirada".

UNA EXPERIENCIA PERSONAL

Guadalupe Sada

Debido al creciente desarrollo que ha tenido la fotografía en el campo del arte y al interés que ha despertado como lenguaje, tanto en el mundo como en nuestro país, se ha establecido oficialmente septiembre como el mes de la fotografía. El evento nacional, denominado Fotoseptiembre, incluye exposiciones, conferencias y mesas redondas en torno a la fotografía. Dentro de las actividades organizadas en nuestra ciudad con tal motivo, el Museo de Monterrey presentó, entre otras, la exposición de Juan Rodrigo Llaguno.

El artista, ganador de una beca por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1990, exhibe *Retratos*, un total de 44 obras (plata sobre gelatina, 101.6 X 101.6 cm.) divididas en tres series: la primera, *Retratos de Espinazo*, realizada en Espinazo, N. L., presenta las imágenes de los fieles al culto del Niño Fidencio; *Retratos de domingo*, incluye las fotografías de diferentes grupos sociales de la ciudad de Monterrey, cuando disponen de un día de asueto; y la tercera serie está formada por retratos de artistas, personalidades relacionadas con el medio artístico, y amigos del fotógrafo.



Juan R. Llaguno. De la serie *Retratos de domingo,* 1991.

Lo que le interesa a Juan Rodrigo Llaguno, según lo confesado a José Garza en una entrevista*, es retratar esencias. Sin embargo, al analizar las fotografías, vemos que éstas revelan más la experiencia de ser fotografiado que la esencia de las personas. Partiendo del significado de esencia como lo permanente e invariable en una persona, o como las cualidades que le dan su identidad, resulta inapropiado hacer uso del término para describir estas fotografías. En principio, porque al situar a los retratados ante un fondo neutro —en un estudio que ha improvisado el artista, según la locación en que se encuentre— se está desligando a los personajes de su contexto. Al hacer esto, el medio original se ve alterado y se convierte en una condición viable, lo cual se opone a lo que sería la esencia, pues al no existir esas cualidades del entorno que ayudarían a definir la identidad de una persona, perdemos parte de su esencia.,Recordemos a Ortega y Gasset: "Soy yo y mis circunstacias".

A pesar de lo anterior, se puede decir que estas fotografías sí revelan otro aspecto del individuo. Esto sucede al posar, ya que cada quien adopta una actitud diferente ante la cámara, y esta actitud nos habla de la imagen que se



Juan R. Llaguno. De la serie *Retratos de Espinazo*, 1991.

quiere mostrar, lo cual a su vez, refleja esa otra parte de uno mismo. En ese momento ¿quién no se siente poseído por la vanidad? Todos, en algún momento del acto fotográfico, somos conscientes de que estamos posando y de que debemos dar nuestra mejor cara, ¿cómo podríamos mostrarnos indiferentes frente a una cámara fotográfica?

En la serie *Retratos de domingo* vemos, por ejemplo, a un grupo de niños abrazados y contentos, demostrando la amistad que existe entre ellos; en otra obra, vemos a tres muchachas arregladas para salir a pasear, posando rígidamente y sin naturalidad, pero desde luego, orgullosas de ser objeto de fotografía; así, en otro caso, tenemos a dos policías tratando de proyectar el poder y la seriedad propios de su rol social En la serie *Retratos de Espinazo*, vemos a cuatro niñas mojadas, con actitud de curiosidad y desconfianza hacia el fotógrafo.

De esta manera, vemos cómo, al posar, cada retrato se convierte en la imagen que se quiere proyectar de uno mismo. Pero al hablar de la última serie, la que reúne a artistas y amigos del fotógrafo, más que hablar de imagen, habría que hablar de personalidad, puesto que son más bien actitudes planeadas las que observamos. En general, éstos aparecen con menos naturalidad que el resto de los fotografiados, ya que están más conscientes de encontrarse ante una cámara y sus efectos, y no pueden por tanto perder el estilo, ya que el producto final —su imagen fotografiada— será un objeto "artístico".

En resumen, podríamos decir que las fotografías de Llaguno muestran la actitud que cada uno revela frente a la cámara fotográfica y la manera en que se vive la experiencia de ser fotografiado, lo cual, obviamente, es manifestado de diversas maneras, dependiendo del individuo. Esto significa que todos reaccionamos de diferente manera frente a una cámara, y que de cierto modo y en algún momento, todos nos vemos invadidos por la vanidad y la curiosidad de saber cómo nos vemos y cómo nos ven. De ahí que trabajos como el de Juan Rodrigo Llaguno resulten importantes, ya que muestran una faceta propia del hombre.

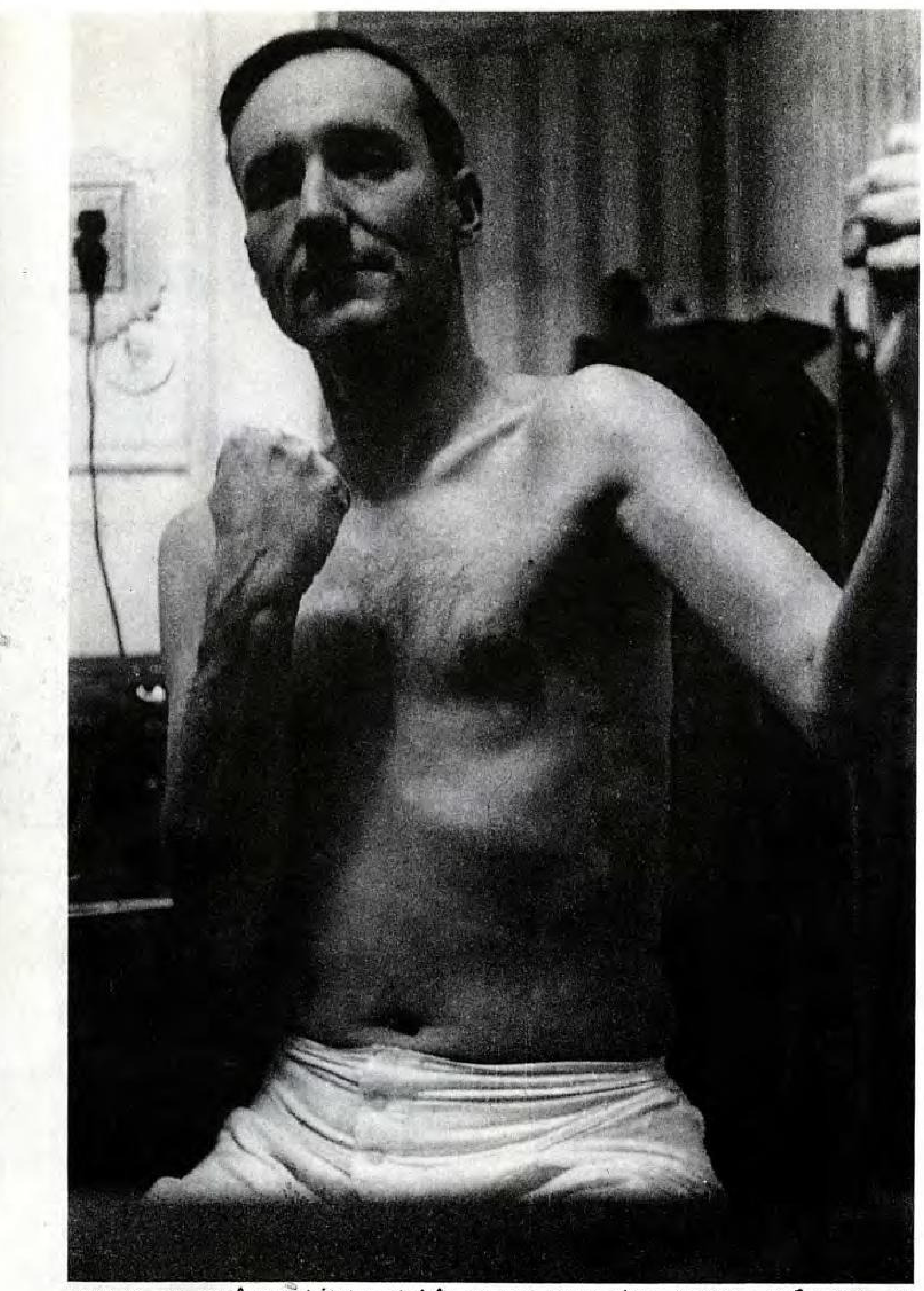






Juan R. Llaguno.

Raquel Tibol, 1993.
Julio Galán, 1990.
Guillermo Santamarina, 1992.



W.S. Burroughs at kitchen table next to typewriter getting in Condition to edit his South American letters. We slept in rear, striped wallpaper'd small bedroom with wooden wardrobe visible behind left shoulder, Fall 1953.

Allen Ginsberg

Allen Ginsberg. *William Burroughs.*

FOTOGRAFÍA BEAT
Allen Ginsberg: Photographs

Patricia Gola

"Hace muchos años chinos una foto valía por mil palabras, hoy, después de muchos miles de años americanos, una foto vale mil dólares o más..." Así abre Gregory Corso el libro *Allen Ginsberg: Photographs*, impreso en Japón, en riguroso blanco y negro, muy en la estética de los años cincuenta.

Allen Ginsberg es una especie de álbum privado, un registro de los amigos y del tiempo transcurrido. No del tiempo lineal, medido por los relojes, sino de un tiempo interior que se mueve al compás de los afectos.

Ginsberg, fotógrafo y poeta, capta los gestos y las actitudes de una familia atípica, una familia por elección, basada en afinidades electivas. Hoja tras hoja aparecen Jack Kerouac junto a Neil Cassidy, William Burroughs y Paul Bowles, Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Basil Bunting, Peter Orlovsky y Robert Frank, algunos de ellos personajes famosos y otros más olvidados, pero igualmente legendarios.

Al pie de cada una de las imágenes, Ginsberg anota algunas cosas que las fotos le traen a la memoria: circunstancias en las que fueron tomadas o pasajes de un diario irregular. Otras veces describe la foto en estilo telegráfico, como reafirmando a través de la palabra escrita aquello que la imagen de por sí *dice*, o bien aquello que deja fuera. Así, el retrato de Burroughs, autor de *El almuerzo desnudo*, lleva escrito al pie: "William Burroughs levemente pasado, la pared de su jardín Villa Muneria Tánger, mirándome con suspicacia, "¿Para quién trabajas? (*Who are you an agent for?)*".[1]

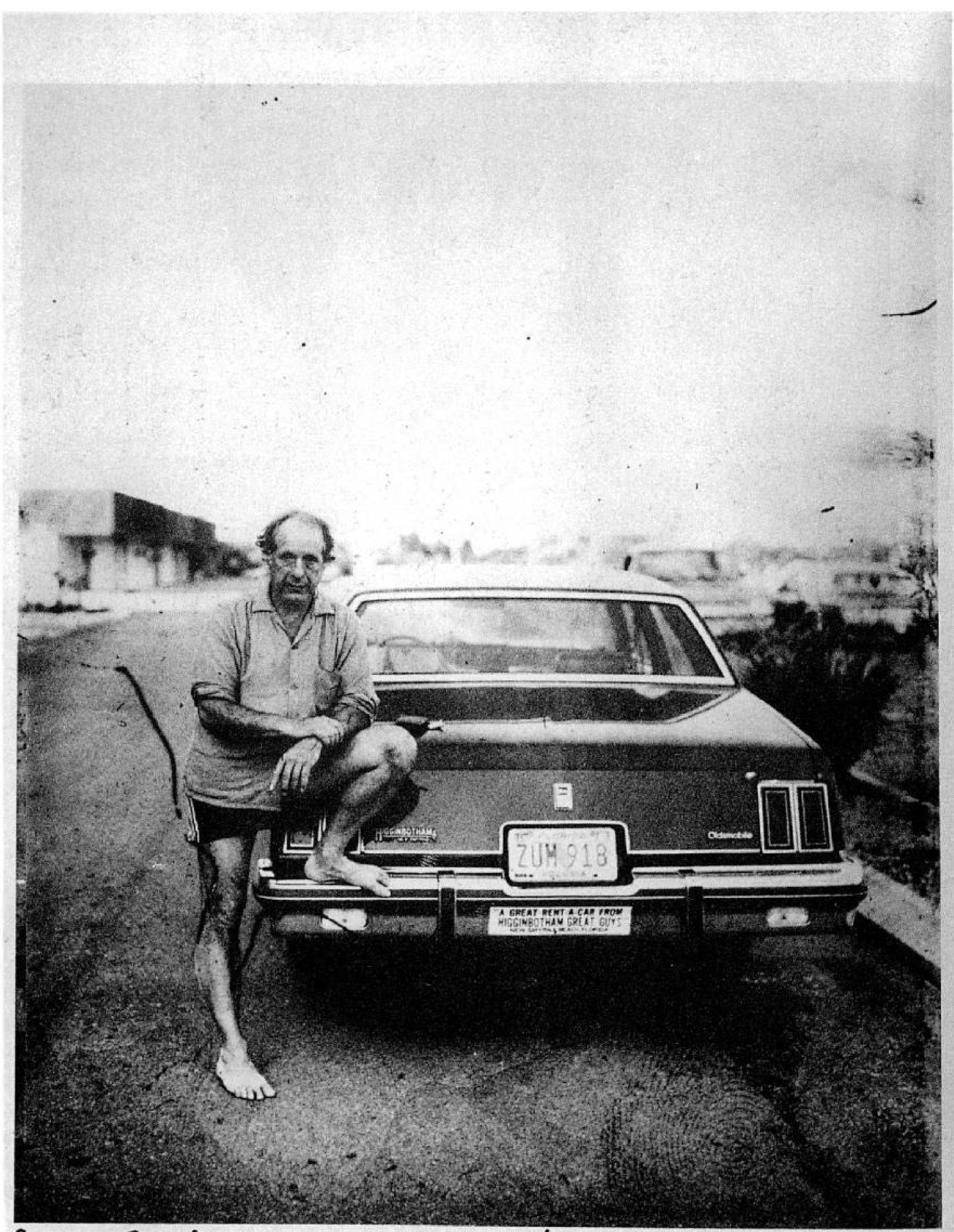
Desde otra perspectiva, el libro es un acercamiento a la generación *beat*, como se llamó a ese grupo de poetas y escritores que, en la década de los cincuenta, mostró su rechazo a la sociedad estadunidense socavando sus principios políticos y morales. Eran escritores marginales, algunos de ellos salidos de reformatorios, en una época



Allen Ginsberg.
Peter Orlovsky y su familia.

en que la droga y el vagabundeo se aliaban a otros viajes a lo primitivo: México, Nueva Delhi, Tánger.

En los momentos más anecdóticos y narrativos, priva la instantánea, el *snapshot*. Aquí el poeta-fotógrafo despliega sus mejores armas. Hay una exploración y una búsqueda de una fotografía sin artificios, directa, que recurre al arte de la improvisación, como en el jazz, las novelas de Kerouac o los poemas del propio Ginsberg. Estas casi cien fotos de Ginsberg, fechadas



Allen Ginsberg. *Robert Frank.*



Peter Orlovsky. *Robert Frank fotografiando a Allen Ginsberg.*

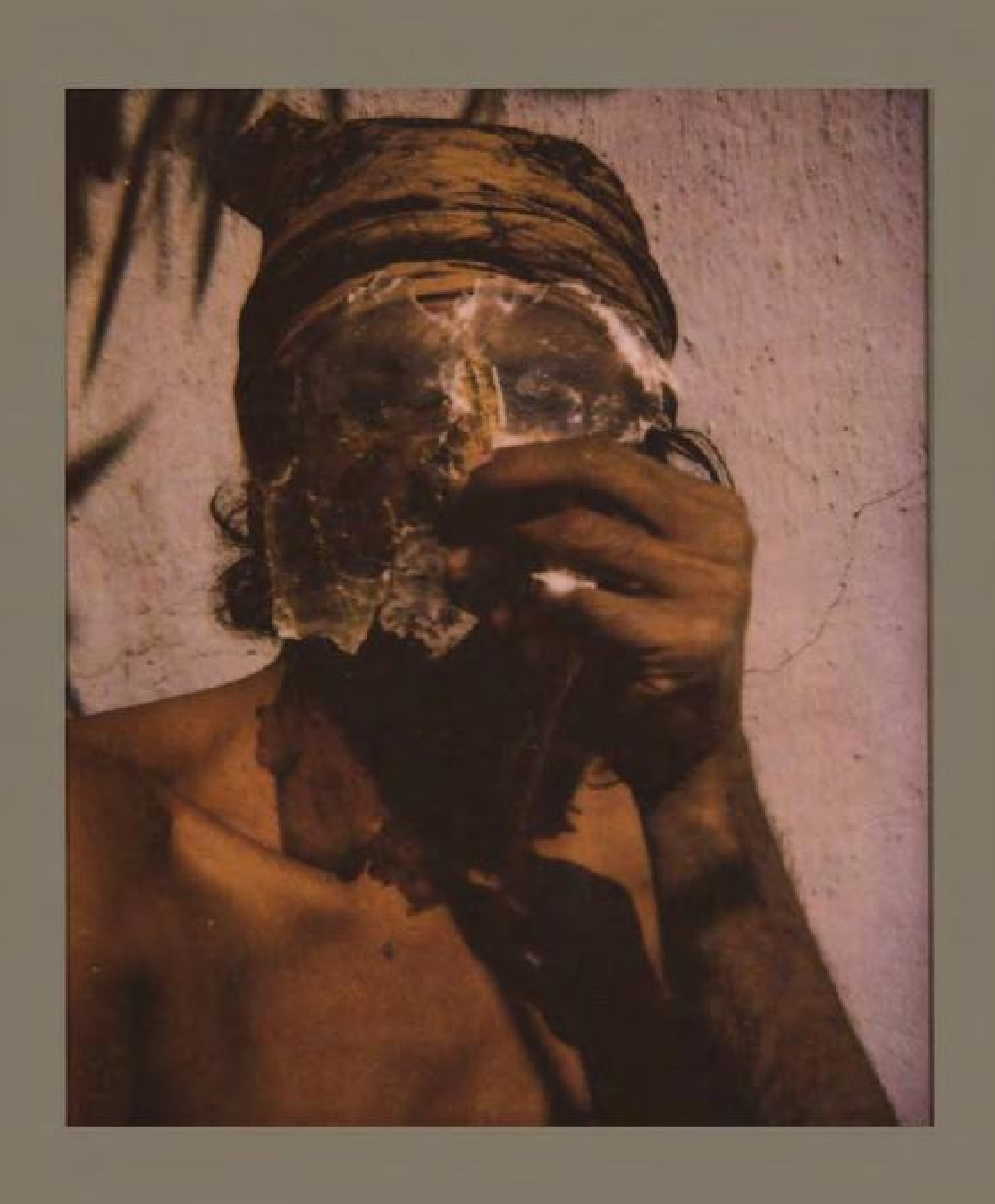
entre 1953 y 1987, revelan un uso peculiar de la cámara, distinto al de los fotógrafos profesionales y análogo a sus exploraciones literarias.

Es la épica de una generación golpeada —del *underground* a la *road picture*— la que aparece en el álbum de Ginsberg, en el que las fotografías, como en los años chinos, valen por mil palabras...

NOTA

[1] La cita continúa así: "El 'rastreó entre las líneas', el método (*cut-up*) de análisis del lenguaje, interrogándose sobre las fuentes de mi condicionamiento, tal vez el liberal profesor Trilling, tal vez "una corporación de insectos gigantes de otra galaxia', conspirando para crear condiciones Nova en el planeta y exterminar al animal humano, otra forma vida, se mueven entre el césped, invasión de virus. Visita de Timothy Leary, tomamos cilocibina, Bill se encerró tras su puerta con un movimiento de su mano, alérgico, época de paranoia. Peter Orlovsky partió solo para Atenas Estambul Cairo Beirut Tel Aviv, Bill tomó el avión para la Conferencia Escandinava sobre el L.S.D., 1961."

Allen Ginsberg: Photographs. Prólogo: Gregory Corso. Edición: Twelvetrees Press, California, 1990.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes